# Jahrbuch

der

# Musikbibliothek Peters

für

## 1917

Herausgegeben

von

**Rudolf Schwartz**

Vierundzwanzigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1918

---

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei — Wiesbaden

# INHALT



---

# Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Während des Monats August bleibt die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

---

# Jahresbericht und Mitteilung über die Erwerbung der Rudorffschen Sammlung

Der Betrieb der Bibliothek zeigt noch immer dasselbe Gesicht. Stark verminderter Besuch gegen die Friedensjahre. Überwiegend Damen. Gelegentliche Einkehr von Feldgrauen. Direkt fühlbar machte sich der Krieg durch die Einberufung des Bibliotheksdieners. Auch wurde die Bibliothek, um Licht und Heizung zu sparen, vom 1. Oktober (bis 1. März 1918) eine Stunde früher, also um 5 Uhr, geschlossen. Dennoch aber bleibt die Besuchszahl mit 2198 Personen nicht viel hinter dem vorigen Jahre (2438) zurück. Es wurden insgesamt 4162 Werke (2506 theoretische und 1656 praktische) ausgegeben (gegen 5405 im Vorjahre). Den Heldentod starben: Dr. Carl Mennicke und Dr. Stephan Wortsmann, die beide während ihrer Leipziger Studienzeit zu den fleißigsten Besuchern der Bibliothek gehörten. Mit ihnen sind reiche Hoffnungen ins Grab gesunken.

Von den im vorigen Jahrbuch angekündigten photographischen Reproduktionen unserer Unika wurde als erstes Stück Johann Gottfried Walthers „Musikalische Vorstellung", Erfurt 1712, mit unserem Apparat (Ica-Famulus) auf der Bibliothek hergestellt und an die Königlichen Bibliotheken in Berlin, Dresden und München, sowie die Stadtbibliotheken von Breslau und Hamburg versandt. Weitere Publikationen werden folgen.

War im Jahre 1916 noch die Verbindung mit Amerika möglich gewesen, so ruhte diesmal der Verkehr mit dem feindlichen Auslande vollständig. Was aber dem Zuwachs der Bestände durch diesen Ausfall verloren ging, wurde reichlich wett gemacht durch glückliche antiquarische Erwerbungen, von denen die wichtigsten hier genannt sein mögen: Galilei, Vincentio, Fronimo.... Vineggia 1584; Artusi, Gio. Maria, Seconda parte dell' arte del contraponto. Venetia 1589 (die Bibliothek besitzt nunmehr das vollständige Werk); Calvisius, Sethus, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ*... Magdeburgi 1630; Mace, Thomas, Musick's monument... London 1676; Marais, Pièces de violes... Paris 1686 [Titelblatt faksimiliert] und Mozart, W. A. Kurzgefaßte Generalbaß-Schule. Wien o. J. bei Steiner & Co.

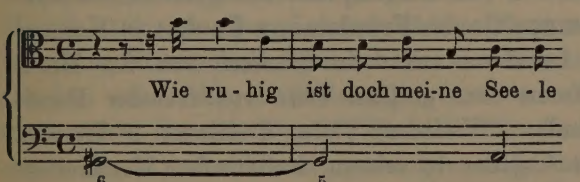
**Die wertvollste Erwerbung aber — zugleich der bedeutendste Ankauf seit dem Bestehen der Bibliothek überhaupt — bildet die Autographensammlung des bekannten, Ende 1916 in Lichterfelde verstorbenen Musikpädagogen und Komponisten, Prof. Dr. Ernst Rudorff.**

Die Musikbibliothek Peters besaß schon seit ihrer Begründung eine kleine, aber kostbare Autographensammlung, über die verschiedentlich an dieser Stelle berichtet worden ist. Betrachtete es die Bibliothek als ihre Aufgabe, alles für die Charakteristik der Meister notwendige Material ihren Besuchern vorlegen zu können, so durften natürlich auch Handschriftenproben, als persönlichste Äußerungen der Künstler, nicht fehlen. Nachdem aber die großen Meister durch Handschriften einiger markanter Werke, darunter: Bach, Orgelpräludium in G, Händel (eine ungedruckte Solokantate), Gluck (Skizzen zur Iphigenia auf Tauris), Haydn, Mozart (die 6 Violinsonaten vom Jahre 1778), Beethoven (Violin-Romanze in G; Variationen Op. 34), Weber, Schubert (Schwanengesang und Impromptus, Op. 142), Spohr (Gesangszene), Mendelssohn (Walpurgisnacht, Oktett), Schumann, Brahms, Chopin, Wagner, Grieg, Hugo Wolf) gut vertreten waren, konnte die Sammlung in der Hauptsache als abgeschlossen gelten, zumal auch der Ausbau gerade dieser Abteilung den Etat der Bibliothek zu stark belastet haben würde. Wenn dennoch von diesen Grundsätzen abgegangen wurde, so lag das in der inneren Beschaffenheit der Rudorffschen Sammlung begründet, die der Bachforschung bereits wichtigste Quellendienste geleistet hatte. Ohne eine sehr beträchtliche Beihilfe wäre freilich der Ankauf unmöglich gewesen.

Über die Herkunft der Sammlung gibt folgende kurze aber vielsagende Bemerkung Rudorffs am Kopfende des Verzeichnisses erwünschte Auskunft. „Mein Großvater, der Geheime Postrat Carl Pistor, erstand auf einer Auktion im Anfang dieses [19.] Jahrhunderts eine in zweiter Hand aus dem Nachlaß Friedemann Bachs stammende Sammlung musikalischer Handschriften und Drucke. Auch Zelter beteiligte sich am Bieten, und schickte, nachdem mein Großvater die Sachen erstanden hatte, am nächsten Morgen zu ihm mit der Aufforderung, sie ihm zu dem gezahlten Preise zu überlassen [über den Preis erfahren wir leider nichts]. Dieser Aufforderung wurde nicht Folge geleistet." Von diesen Stücken ist vieles verschenkt, einiges verkauft worden. Aber es blieben doch genug kostbare Bachreliquien und hervorragende andere Autographen übrig, die den Ankauf der Sammlung wünschenswert erscheinen ließen. Ausschlaggebend jedoch war vor allen Dingen der Gedanke, die reichen Bachschätze der Bachstadt Leipzig dauernd zu erhalten.

Es wird daher gestattet sein, die Hauptstücke der neu erworbenen Bachiana hier einzeln anzuführen. A. **Partituren, von des Meisters eigner Hand, zu den Kantaten:** 1) Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Bach-Gesellschaft I, Nr. 2); 2) O Ewigkeit, du Donnerwort (B.-G. II, Nr. 20); 3) Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (B.-G. XXIV, Nr. 113); 4) Ach, lieben Christen, seid getrost (B.-G. XXIV, Nr. 114). Die Umschläge sind von der Hand der Frau Bachs, Anna Magdalena, sorgfältig beschriftet mit Angaben der Sonntage, für die die Kantaten bestimmt sind, und der begleitenden Instrumente. B. **Originalstimmen, nach denen Bach die Aufführungen in der Thomaskirche selbst leitete, zu den Kantaten:** 1) Thue Rechnung! Donnerwort (B.-G.

XXXIII, Nr. 168); 2) Erschallet, ihr Lieder (B-G. XXXV, Nr. 172); 3) Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe (B.-G XXXV, Nr. 174); 4) Es ist ein trotzig und verzagt Ding (B.-G. XXXV, Nr. 176); 5) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (B.-G. XXXV, Nr. 178); 6) Es wartet alles auf dich (B.-G. XXXVII, Nr. 187). Die Original-Partituren zeigen die gleiche Faktur wie die bekannt gewordenen anderen Kantaten Bachs: schwer lesbare Schriftzüge, vielfache, kaum zu entziffernde Korrekturen, Striche, und wo der Raum mangelte, Notierungen in Orgeltabulatur. Die Partituren waren eben nur zum eigenen Gebrauch des Meisters bestimmt, mehr orientierend und dem Gedächtnis nachhelfend als den Text unzweideutig festlegend. So hoch ihr Wert an sich ist, wichtiger für die Drucklegung wurden die Originalstimmen, die Bach bei seinen Aufführungen benutzte. Unter des Meisters Augen entstanden, von ihm selbst revidiert und mit dynamischen Vortragszeichen versehen, streckenweise sogar von seiner eigenen Hand geschrieben, stellen sie die authentische Lesart dessen dar, was Bach künstlerisch gewollt hat. In diesem Sinne sind sie auch von der Forschung bewertet worden (cf. die Vorrede M. Hauptmanns zu B.-G. Bd. I, S. XV und die Bemerkungen bei den andern einschlägigen Bänden). An den Stimmen haben verschiedene Schreiber gearbeitet. Das meiste rührt jedoch von der fleißigen Hand seiner Frau, Anna Magdalena, her, deren klare und energische Schriftzüge — der Bachbiograph Philipp Spitta hat davon eine Probe gegeben Bd. I S. 755 — sich sehr vorteilhaft von den übrigen auszeichnen. Es ist ein hübsches Bild: Anna Magdalena am Tische schreibend, immer mit Liebe bei der Arbeit, der Meister hinzutretend, ihr die Feder aus der Hand nehmend, da ihrer wohl draußen häusliche Pflichten warten. Mit ihrer Treue lebt die Frau in dem Werke Sebastians fort. Und dieser Glanz der Unsterblichkeit er verklärt den langen harten Leidensweg, den ihr, als Witwe, das Schicksal noch beschieden hatte. C. **Kantaten-Partituren in alten Abschriften.** 1) „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ in der Handschrift Friedemann Bachs, aber sehr abweichend von der originalen Fassung. Die erste Nummer ist der Anfang der Kantate (B.-G. XXXIII, Nr. 170), hier aber nach Cdur transponiert und für eine Baßstimme umgeschrieben. Dann folgt ein nicht festzustellendes [Rudorff] Rezitativ für Alt mit diesem Anfang:




Den Beschluß bildet der Anfangschor der Kantate „Herz und Mund“ (B.-G. XXX, Nr. 147) aber mit dem neuen Text „Herz und Mund kann sich nun laben an den süßen Himmelsgaben, alle Furcht und Heuchelei ist verkehrt in Buß und Reu“ und statt des originalen $^6/_8$ Taktes im $^3/_8$ Takt. Es muß dahingestellt bleiben, ob es sich hier um ein Arrangement Sebastians oder Friedemanns handelt? In der vorliegenden Gestalt ist die Kantate noch unveröffentlicht. 2) Weichet nur betrübte Schatten“ (B.-G. XI, 2 S. 75 ff.) in der Handschrift von Johannes Ringk mit

dem Datum: Anno 1730. Nach unserer Vorlage ist die Kantate in der Gesamtausgabe der Werke Seb. Bachs gedruckt worden, die Handschrift ist auch heute noch die einzige Quelle für die Kantate geblieben.

D. **Andere Kompositionen Seb. Bachs in alten Handschriften.** Hier mag eine summarische Aufzählung der Handschriften genügen. 1) für Orgel: Verschiedene Choralvorspiele und Choralbearbeitungen, ferner ein Heft mit 149 vierstimmigen Chorälen in Partitur. 2) für Klavier: Die Inventionen und Symphonien. Kopiert von Jürgen Jürgensen, Hamburg 1780, nach der Bachschen Vorlage vom Jahre 1723; ferner verschiedene Klavierstücke, darunter: einige Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, Preludio con Fuga [a-moll] (B.-G. XXXVI, S. 91); die dritte Englische Suite, die vollständige Partita II und die Toccata aus der Partita VI; ferner Sonate e-moll für Flöte und Klavier. Einige von den hier genannten Stücken hat Felix Mendelssohn-Bartholdy mit eigenhändigen Titelaufschriften und erläuternden Bemerkungen versehen. Über diesen Zusammenhang gibt eine Notiz Rudorffs Aufklärung. Hiernach standen Mendelssohn und seine Schwestern in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu der nachmaligen Mutter Rudorffs, einer geborenen Pistor, in freundschaftlichen Beziehungen. In ihrem elterlichen Hause lernte Mendelssohn die Pistorsche Autographensammlung kennen, die ihn natürlich wegen der darin enthaltenen Bachschätze aufs höchste interessierte. Er ordnete die Sammlung und erhielt als gewiß willkommene Gegengabe dafür das Autograph einer Bachschen Kantate. In diese Zeit also fallen die Eintragungen Mendelssohns. — Sehr viel jünger ist eine Abschrift des Bachschen Klavierkonzertes in G moll (B.-G. XVII, Nr. 7) in Zelters Bearbeitung, der sie mit eigenhändiger Widmung der Mutter Rudorffs zum Geschenk machte. Schließlich sei noch in diesem Zusammenhange des überaus seltenen Druckes von Seb. Bachs „Einige canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her“ Erwähnung getan, der mit der Rudorffschen Sammlung gleichfalls in unseren Besitz gelangte. Mit Ausnahme der Mühlhäuser-Ratskantate, die zwar 1708 gedruckt wurde, aber nie in den Handel kam, und des zweiten Teils der Klavierübung besitzt die Musikbibliothek Peters jetzt alles, was zu Lebzeiten Bachs von seinen Kompositionen gestochen wurde.

E. **Handschriften von Kompositionen Friedemann Bachs:** 1) Kantate „Dies ist der Tag, da Jesu Leidenskraft“ in Stimmen von der Hand Friedemanns, nur die Continuostimme zum größten Teile von fremder Hand. Die Orchesterbesetzung ist folgende: 2 Violinen, Viola, Continuo, 2 Hörner, 2 Hautbois, Fagott. Martin Falcks Angaben in seinem thematischen Verzeichnis S. 23 sind hiernach richtig zu stellen. 2) Kyrie a Soprano, Alto, Tenore e Basso, 2 Violini, Viola e Continuo. Partitur und Stimmen durchweg von Friedemann Bachs eigener Hand geschrieben. Auf dem Titelumschlag und dem Kopfe der Partitur hat Friedemann die Vornamen ausradiert und dafür beide Male mit eigener Hand die Buchstaben J. S. eingesetzt, er hat also aus irgend einem Grunde die Komposition für das Werk seines Vaters ausgeben wollen.

**F. Eigene Handschriften neuerer Meister.** Auswahl in alphabetischer Reihenfolge. Brahms, Johannes, [9] Walzer aus den Liebesliedern Op. 52 und Op. 65 für Orchester arrangiert. Ungedruckt. Bruch, Max, Sinfonie Es-dur. Op. 28. Orchesterpartitur. Johannes Brahms in Freundschaft zugeeignet. Datiert: Sondershausen März — Juli 1868. Gade, Niels W., Symphonie (Nr. 4, B-dur). Orchesterpartitur. Datierungen: I. u. II. Satz. Februar 1850 III. Satz, Martz 1850. IV. Satz, 22. Martz 1850. Hensel, Fanny, Klavierstück (h-moll). Überschrieben: Der September. Louis Ferdinand, Prinz von Preussen, Trio für Klavier, Violine und Violoncell, Op. 2. Bruchstück des zweiten Satzes in Partitur. Das Manuskript umfaßt den zweiten Satz bis zum Minore, also Variation III. Mendelssohn, Felix, 1) Ein Lied ohne Worte [Op. 67, Nr. 1]. Mit der Dedikation: An Fräulein Marie Lichtenstein (sie wurde später die Patin Prof. Rudorffs) mit den herzlichsten Glückwünschen zum 7. April. Berlin 1844. In der Fassung etwas abweichend von dem im Oktober 1845 erschienenen Druck. 2) Grethchen, [Meine Ruh ist hin], Fragment. Ungedruckt. Nicolai, Otto, Bringt dem Verdienste seine Kronen, für 4stimmigen Männerchor, Reichardt, Johann Friedrich, Verschiedene Lieder und Gesänge, Weber, Carl Maria, Sonate für Pianoforte. D-moll, Op. 49. Unvollständig. Ferner der gesamte Briefwechsel zwischen C. M. von Weber und Hinrich Lichtenstein, den Ernst Rudorff im Jahre 1900 durch den Druck veröffentlichte. Die neue Sammlung wird als Ernst Rudorff-Sammlung bei der Musikbibliothek Peters besonders geführt.

Der Wunsch, die Hauptstücke der neuerworbenen Schätze einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, legte von selbst den Gedanken nahe, die alten und neuen Autographenbestände der Musikbibliothek Peters in einer Ausstellung zu vereinigen. Die Ausstellung fand statt vom 14. bis 20. Oktober. Ein gedruckter Führer gab den Besuchern die nötigen Aufschlüsse über die zur Schau gestellten Stücke. Für die gütige Überlassung der Vitrinen sei Herrn Museumsdirektor Prof. Dr. Schramm auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt.

Von den Antiquaria abgesehen, vermehrten sich die Bestände um etwa 100 Bände, ohne die Fortsetzungen. Die Erwerbungen aus der theoretischen Musikliteratur des Jahres 1917 stehen an bekannter Stelle verzeichnet. Von den Neuanschaffungen aus der modernen Musikpraxis mögen hervorgehoben sein, die Orchesterpartituren: Cornelius, Peter, Der Cid; Straesser, Ewald, Op. 27. Sinfonie D-moll; Schreker, Franz, Vorspiel zu einem Drama; die Klavierauszüge: Pfitzner, Hans, Palestrina; Bittner, Julius, Das höllisch Gold; ferner die Neuausgabe von Mozarts „Zaide“ in der Bearbeitung von A. Rudolph.

Da die Musikwissenschaft mit dem kommenden Oktober zwei Fachorgane — eine Vierteljahrs- und eine Monatsschrift — haben wird, so wird der wissenschaftliche Teil des Jahrbuchs, um seinen eigenen Standpunkt zu betonen, wieder zu der Essaiform der Aufsätze zurückkehren, wovon gelegent-

lich abzuweichen nur so lange Grund vorlag, als das Jahrbuch das einzige musikwissenschaftliche Fachorgan Deutschlands und Oesterreich-Ungarns darstellte.

Die Hoffnung, daß Hermann Kretzschmars Aufsatz im vorigen Jahrbuch „Musikalische Forderungen an die höheren Lehranstalten" eine zustimmende oder ablehnende Aussprache auslösen würde, hat sich leider nicht erfüllt, obwohl davon eine große Anzahl von Separatabzügen an die Kreise, die es angeht, verschickt wurde. Es ist das auch ein Zeichen der Zeit!

Das Verlagshaus C. F. Peters betrachtete es als eine Ehrenpflicht, den Druck der „Festschrift" zu übernehmen, die Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstage, am 19. Januar 1918, von Kollegen, Schülern und Freunden überreicht wurde. Die Festschrift ist nur in einer kleinen Auflage gedruckt und nicht im Handel. Das Verlagshaus wollte mit der Veröffentlichung der Festschrift einen kleinen Teil der Ehrenschuld einlösen, die das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters seinem getreuesten Mitarbeiter schuldet. Auch die Redaktion des Jahrbuchs möchte an dieser Stelle dem großen Gelehrten ihren Dank öffentlich zum Ausdruck bringen, sie ist sich bewußt, daß sich das Jahrbuch erst durch die ständige Mitarbeit Hermann Kretzschmars den Platz errungen hat, den es heute in der musikwissenschaftlichen Welt behauptet.

Die Liste der am meisten gelesenen Werke zeigt wiederum eine ganz nationale Haltung, auch ein Beitrag zu dem Kapitel von der Unabhängigkeit der deutschen Musik von fremder Kultur und ihrer eigenen Lebenskraft.

---

## Theoretisch-literarische Werke

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| Jahn, Otto . . . . . . . | W. A. Mozart . . . . . . . . . . . . . . . . | 56 |
| Kalischer, Alfr. . . . . | Beethovens sämtliche Briefe . . . . . . . . . . | 55 |
| . . . . . . . . . . . . | Neue Zeitschrift für Musik . . . . . . . . . . | 44 |
| . . . . . . . . . . . . | Allgemeine Musikalische Zeitung (Breitkopf & H.) | 35 |
| Bekker, Paul . . . . . | Beethoven . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 32 |
| . . . . . . . . . . . . | Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder (Reimann) . . . . . . . . . . . . . . . . | 31 |
| Spitta, Philipp . . . . . | Johann Sebastian Bach . . . . . . . . . . . | 29 |
| Breithaupt, Rudolf M. . | Die natürliche Klaviertechnik . . . . . . . . . | 27 |
| Zahn, Johannes . . . . | Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder | 27 |
| Dommer, A. v. . . . . . | Handbuch der Musikgeschichte (Schering) . . . . | 22 |
| Kullak, Adolph . . . . | Die Ästhetik des Klavierspiels (Niemann) . . . . | 20 |

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Wagner, Richard . . .** | Mein Leben . . . . . . . . . . . . . . . . . | 20 |
| **Ramann, Lina . . . . .** | Franz Liszt. Als Künstler und Mensch . . . . . | 19 |
| . . . . . . . . . . . . | Die Musik. Herausgegeben von B. Schuster . . . | 17 |
| **Abele, Hyacinth . . . .** | Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau . . . . | 16 |
| **Kleczynski, Jean . . .** | Chopin's größere Werke . . . . . . . . . . . . | 16 |
| . . . . . . . . . . . . | Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte nach Gattungen (Kretzschmar) . . . . . . . . . . | 16 |
| **Nagel, Wilibald . . . .** | Beethoven und seine Klaviersonaten . . . . . . . | 16 |
| **Blüthner, Julius u. Gretschel, Heinrich . . .** | Lehrbuch des Pianofortebaues . . . . . . . . . . | 15 |
| **Gesius, Bartholomaeus .** | Synopsis musicae practicae . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Kinsky, Georg . . . . .** | Katalog. Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln . . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| . . . . . . . . . . . . | Handbücher der Musiklehre (Scharwenka) . . . . | 15 |
| **Stöhr, Richard . . . .** | Musikalische Formenlehre . . . . . . . . . . . | 15 |
| . . . . . . . . . . . . | Jahrbuch der Musikbibliothek Peters . . . . . . | 14 |
| **Tucher, G., Freiherr von** | Schatz des evangelischen Kirchengesanges . . . . | 14 |
| **Kapp, Julius . . . . . .** | Franz Liszt . . . . . . . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Bach, Carl Phil. Emanuel** | Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (Niemann) . . . . . . . . . . . . . . . . . | 12 |
| . . . . . . . . . . . . | Jahrbücher für musikal. Wissenschaft (Chrysander) | 12 |
| **Müller-Freienfels, Rich.** | Psychologie der Kunst . . . . . . . . . . . . . | 12 |
| **Niecks, Frederick . . .** | Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker . . | 12 |
| . . . . . . . . . . . . | Allgemeine Deutsche Musikzeitung (Berlin) . . . . | 11 |
| **Berlioz, Hector . . . .** | Instrumentationslehre (Richard Strauß) . . . . . | 11 |
| . . . . . . . . . . . . | Monatshefte für Musik-Geschichte (Eitner) . . . . | 11 |
| . . . . . . . . . . . . | Neue Musik-Zeitung (Grüninger) . . . . . . . . | 11 |
| **Riehl, W. H. . . . . . .** | Arcangelo Corelli im Wendepunkte zweier musikgeschichtlichen Epochen . . . . . . . . . . | 11 |
| **Rutz, Ottmar . . . . .** | Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme | 11 |
| **Bie, Oskar . . . . . .** | Die Oper . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Gozlan, Louis-Léon . .** | Essai de critique musicale (Liszts symphonische Dichtungen . . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Kalbeck, Max . . . . .** | Johannes Brahms . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Lehmann, Lilli . . . . .** | Meine Gesangskunst . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Marx, Adolf Bernhard .** | Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Müller-Freienfels, Rich.** | Das Denken und die Phantasie . . . . . . . . . | 10 |
| **Pazdírek, Franz . . . .** | Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker . . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |

## Praktische Werke

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| . . . . . . . . . . . . | Denkmäler deutscher Tonkunst . . . . . . . . . | 114 |
| . . . . . . . . . . . . | Denkmäler der Tonkunst in Bayern . . . . . . . | 57 |
| . . . . . . . . . . . . | Denkmäler der Tonkunst in Österreich . . . . . | 36 |
| **Mozart, W. A.** . . . . . . | Don Juan (Partitur) . . . . . . . . . . . . . . | 35 |
| **Schumann, Robert** . . . | Scenen aus Goethes Faust (Partitur) . . . . . . | 33 |
| **Beethoven, Ludw. van** . | 9. Symphonie (Partitur) . . . . . . . . . . . . | 28 |
| **Wagner, Rich.** . . . . . | Der fliegende Holländer (Partitur) . . . . . . . | 26 |
| **Wagner, Rich.** . . . . . | Tristan (Partitur) . . . . . . . . . . . . . . . | 23 |
| **Beethoven, Ludw. van** . | Missa solemnis (Partitur) . . . . . . . . . . . | 20 |
| **Mozart, W. A.** . . . . . | Figaros Hochzeit (Partitur) . . . . . . . . . . | 20 |
| **Strauß, Rich.** . . . . . | Ariadne auf Naxos (Partitur) . . . . . . . . . . | 17 |
| **Beethoven, Ludw. van** . | Symphonie No. 3 (Partitur) . . . . . . . . . . | 16 |
| **Strauß, Rich.** . . . . . | Ariadne auf Naxos (Klavier-Auszug) . . . . . . | 16 |
| **Wagner, Rich.** . . . . . | Der fliegende Holländer (Klavier-Auszug) . . . . | 15 |
| **Liszt, Franz** . . . . . . | Pianofortewerke (Gesamtausgabe) . . . . . . . . | 13 |
| **Strauß, Rich.** . . . . . | Tod und Verklärung (Partitur) . . . . . . . . . | 12 |
| **Schillings, Max** . . . . | Mona Lisa (Klavier-Auszug) . . . . . . . . . . | 11 |

Leipzig, im April 1918.

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

# Probleme der musikalischen Orientforschung

Von

Egon Wellesz

## I.

Historische Ereignisse haben stets einen Einfluß auf die Forschung ihrer Zeit ausgeübt. Sie bewirken, daß Probleme, denen man früher große Aufmerksamkeit zugewandt hatte, an Bedeutung verlieren, daß andere wieder, deren Wichtigkeit man nur in Umrissen gefühlt hatte, in den Vordergrund treten. Sie verändern nicht das Wesen der Forschung — sofern es sich nicht um Gebiete handelt, die in unmittelbarem Zusammenhange mit den historischen Ereignissen stehen, bringen aber die ideellen Voraussetzungen der Forschung zu einer intensiveren Entwicklung. Wir können dies bei der Musikgeschichte verfolgen.

Die auf enzyklopädischer Grundlage aufgebauten universalen Darstellungen des 18. Jahrhunderts waren an dem sich auf ganze Epochen erstreckenden Mangel von Quellenkenntnissen gescheitert. Die napoleonischen Kriege brachten den Abschluß des internationalen Denkens und Fühlens, wie es in der Geistigkeit der Enzyklopädisten zum Ausdruck gekommen war, und es begann die Zeit des nationalen Erwachens. Die Kunst wurde im Gegensatz zur aristokratischen Haltung der früheren Zeit nun bürgerlich und volkstümlich. Man wendete sich dem Volksliede zu, im Bewußtsein seines Zusammenhanges mit der heimischen Vergangenheit. Von diesen Tendenzen ist die erste Blüte der Romantik erfüllt; allmählich blieb man aber dabei nicht stehen, sondern begann — es ist dies mit dem allgemeinen Aufkommen eines antiquarischen Interesses verbunden — planmäßig ältere Werke wieder hervorzusuchen und aufzuführen. Damit setzt im praktischen Sinne die moderne musikhistorische Forschung ein, die sich anfangs auf die Wiedererweckung und Beschreibung von Werken der größten Persönlichkeiten beschränkt, später aber dazu führt, die Werke dieser Meister in ihrer Gesamtheit zu veröffentlichen. Mehr noch als auf anderen Gebieten der Kunst entstand dadurch, daß man von ganzen Epochen nur einzelne Künstler kannte, denen man nebst ihrer individuellen Leistung auch alle typischen

Eigenschaften ihrer Epoche zuschrieb, ein Heroenkult, dessen Wirkung sich in einer vielfach verkehrten historischen Auffassung äußerte.

Die nächsten Aufgaben der Musikgeschichte ergaben sich von selbst. Sie bestanden darin, die Umgebung dieser Heroen zu erforschen, und ihre Leistung in das Gesamtwirken ihrer Zeit einzureihen. Auf diese Weise kam eine exakte Detailforschung zustande, welche sich vor allem mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts befaßte, und von hier aus schrittweise in die Vergangenheit vordrang. Auf diese Weise wurde das Mittelalter der Musik in den Kreis der modernen Forschung eingezogen. Alle diese Forschungen waren aber ausschließlich dem Abendlande zugewandt; abgesehen von der griechischen Musik, deren begrenzte Denkmalzahl eine intensive, rein auf das Musikalische gerichtete Bearbeitung ausschloß, wurde die übrige Musik als primitive oder exotische zusammengefaßt und summarisch abgehandelt, oder — wie die Musik Osteuropas und des nahen Orients — nicht weiter beachtet. Erst in den letzten Jahren, im organischen Ausbau der musikgeschichtlichen Forschung, begann man sich auch mit dieser Kunst zu beschäftigen und sie historisch zu bewerten. Die Ereignisse, deren Zeugen wir sind, dürften aber wohl bewirken, daß nunmehr die Augen der Forscher mit erhöhter Aufmerksamkeit gerade auf diese Probleme gerichtet sein werden, und daß ein allmählicher Entwicklungsprozeß der Forschung, der zur Beschäftigung mit diesen Fragen führen muß, durch äußeren Anlaß eine Beschleunigung und Intensivierung erfahren wird.

Allerdings erfordert diese Erweiterung des musikhistorischen Forschungsgebietes eine Neuorientierung gegenüber den Aufgaben und Zielen, die hier der Wissenschaft gesteckt sind. Es handelt sich darum, die osteuropäische und orientalische Musik tatsächlich in den Rahmen einer geschichtlichen Betrachtungsweise einzubeziehen, und sie nicht, wie dies bei der vergleichenden Forschung so häufig geschieht, losgelöst von der Zeit, in der die betreffende Musik geschaffen wurde, gleichsam auf naturwissenschaftlicher Grundlage zu behandeln. So bedeutsam und wichtig die vergleichende Methode ist, so wirksam als alleiniges Instrument der Forschung sie auf manchem Gebiet noch lange sein wird, dürfen wir doch nicht vergessen, daß sie für uns eben nur ein Hilfsmittel ist, eine Vereinfachung für unser Denken, wodurch in eine extensiv nicht zu bewältigende Zahl von Kunstwerken eine Ordnung, ein System gebracht wird. Das Wesen der vergleichenden Methode besteht darin, daß aus einer Anzahl von Objekten die allen gemeinsamen oder analogen Symptome hervorgehoben werden, so daß das Vorkommen dieses nunmehr gewonnenen generellen Zuges als Erkennungs- und Klassifizierungsgrund für neue Objekte verwendet wird. Durch dieses Verfahren kommt aber das einzelne Werk zu kurz, weil durch die Zusammenfassung der generellen Symptome die individuellen Merkmale des einzelnen Werkes vernachlässigt werden, wodurch dieses gerade seine Existenzberechtigung als Kulturobjekt und im höchsten Sinne als Kunstwerk erhält. Wir können heute schon beobachten, wie aus der Fülle der byzantinischen Musik, die noch vor wenigen Jahren selbst dem Kenner eine einheitliche, ungegliederte Masse bedeutete, sich einzelne Epochen herausheben, ja selbst einzelne Persönlichkeiten in Umrissen kenntlich werden. Was vor einem Jahrhundert scheitern mußte, weil die Detailkenntnis

und das System fehlte, das muß heute, wo ein Jahrhundert lang nur Detailarbeit und Systematik getrieben worden ist, mit allem Nachdruck wieder angestrebt werden: das kongeniale Erfassen des einzelnen Kunstwerks.

Die Darstellung der Individualität, das kongeniale Erfassen des einzelnen Kunstwerks muß auch da latent als höchstes Ziel der Forschung vorschweben, wo noch nicht die Möglichkeit gegeben ist, bis zu ihr vorzudringen, und vorerst noch die allgemeinen Linien herausgearbeitet werden müssen. Daß hierzu die vergleichende Methode das geeignete Instrument ist, steht nicht in Frage, nur muß sie in noch erweiterterem Umfange angewandt werden, als es bisher geschieht. Haben wir z. B. mit kirchlicher Musik im Orient zu tun, so ist es unmöglich, diese an sich zu betrachten, ohne sich gleichzeitig Rechenschaft über die gesamte religiöse Kunst und ihr Verhältnis zur Liturgie zu geben, und auch die äußeren Bedingungen, unter denen sich das geistige Leben des betreffenden Volkes entwickelt hat, mit in den Kreis der Forschung einzubeziehen; denn wie sich auf dem Gebiete der historischen Forschung nach Aufgabe eines europazentrischen Standpunktes die Ansätze zu einer Gruppierung nach ethnogeographischem Gesichtspunkte herausgebildet haben, wodurch neben den Äußerungen des Geistes und Willens der Menschen die organischen Verbindungen zwischen Volk und Land Berücksichtigung finden, so muß nun vollends bei der Kunstforschung die Bedeutung herausgearbeitet werden, welche in der Lage der Länder zueinander, in dem Austausch der Errungenschaften der Völker, in dem Bestehen feststehender, durch geographische Voraussetzungen geschaffener Straßen des Weltverkehrs liegt. Nicht durch Aufdeckung sozialpsychischer Dispositionen — im Sinne Lamprechts —, welche als die treibenden Kräfte anerkannt werden, die hinter jedem Kulturzeitalter stehen, sollen allgemeine Prinzipien zum Verständnis des historischen Geschehens gewonnen werden, sondern durch die Berücksichtigung aller Faktoren, die auf das Zustandekommen einer Äußerung geistiger Betätigung eines Volkes Einfluß haben.

Damit ist wohl die Möglichkeit eines Mißverständnisses beseitigt, das daraus entstehen könnte, als ob die Voranstellung der Resultate auf Grund der historischen Methode vor denen der vergleichenden aus irgendeinem Fachdünkel heraus erfolgt wäre. Es galt lediglich diejenige Methode hervorzuheben, welche der Aufgabe, das musikalische Kunstwerk — dieser Begriff hier im weitesten Sinne gefaßt — in den Zentralpunkt der Forschung zu stellen, am meisten entspricht. Auch die Bedeutung der schriftlichen Aufzeichnung, die der Historiker und Philologe oft in überschätzender Weise für den Wert seines Forschens in Anspruch nimmt, soll auf das richtige Maß zurückgeführt werden. Wir sehen es bei den lateinischen Neumen, bei den armenischen, byzantinischen und präslavischen Tonzeichen, wie wenig wir von der Tatsache der schriftlichen Fixierung hatten, wenn uns das in dieser Schrift überlieferte Material nicht noch heute in mehr oder minder übereinstimmender Form lebendig erhalten wäre; und manche schiefe Ansicht über die Tonalität der byzantinischen Gesänge hätte niemals ausgesprochen werden können, wenn der Autor das vorhandene Material in vergleichender Weise zur Klärung herangezogen hätte. Es ist der gleiche Fehlschluß wie bei einer vergleichenden Sprachwissenschaft, die ohne

das Heranziehen der Sprachen primitiver Völker auskommen wollte. Man kennt die Laute der alten Literatursprachen noch nicht, wenn man sie in einer bestimmten Orthographie vor sich hat, wir kennen damit nicht die Aussprache und wissen auch nicht, welche Schreibungen rein konventionell festgehalten wurden, nachdem die Laute sich längst geändert hatten[1]). Wie ferner die Sprachen, je weiter von Kulturzentren entfernt sie gesprochen werden, einen umso größeren Reichtum der Bildungen und Formen zeigen, während sie unter dem Einfluß steigender Kultur sich immer mehr abschleifen, so zeigen auch die Melodien, je mehr sie der gleichmachenden Nähe der großen Kulturzentren entrückt sind, eine umso größere Differenziertheit in den Tonnüancen und Rhythmen, die einer Übertragung in unsere Notenschrift widerstehen[2]). Die Erforschung der orientalischen und der primitiven Musik auf vergleichender Basis ist also aufs Höchste geeignet, den Blick des Historikers, besonders da, wo es sich um osteuropäische und orientalische Musik handelt, zu erweitern und von Vorurteilen, wie sie die Beschäftigung mit den Literaturdenkmälern allein bringen kann, zu befreien.

## II.

Wie man sieht, sind die Forderungen, die auf dem Gebiet der orientalischen Musik an den Forscher gestellt werden, außerordentlich große. Er hat mit einer Musik zu tun, die dem vornehmlich auf die abendländische Musik eingestellten Hören fremd und ungewohnt ist. Diese Musik umfaßt räumlich und zeitlich ein Gebiet, das ein Vielfaches von dem ausmacht, womit sich der über abendländische Musik arbeitende Forscher beschäftigt. Da es sich hierbei vornehmlich, und bei der christlich-orientalischen Musik ausschließlich, um Gesangsmusik handelt, kommt die Schwierigkeit hinzu, welche das Eindringen in die Dichtung der verschiedenen orientalischen Völker bereitet, abgesehen von allen sprachlichen Schwierigkeiten, die sich durch das Zusammenwirken von Fachleuten zum Teil überbrücken lassen. Die größte Schwierigkeit bietet aber, was die christlich-orientalische Musik betrifft, die Entzifferung der Tonschrift, die bisher nur in geringem Maße einwandfrei erfolgt ist. Von der byzantinischen Notation kann die letzte Phase dank der Untersuchungen von Fleischer, Riemann und Tillyard als glatt lesbar gelten, für die mittlere hoffe ich auf Grund von theoretischen Anweisungen die letzten Schwierigkeiten überwunden zu haben, wie ein im „Oriens Christianus“ erschienener Artikel des näheren dar-

---

[1]) Man kann in dieser Beziehung C. Meinhof beipflichten, der in dem Kapitel „Warum studiert man primitive Sprachen?“ in seiner Hamburger Vortragssammlung: „Die moderne Sprachforschung in Afrika“ die Ansicht ausspricht, daß der Linguist, der in primitiven Sprachen arbeitet, ein viel besseres und genaueres Material vor sich habe, als der Philologe, und dann (S. 22) ausführt: „Wie nun der Naturforscher aus dem Nebeneinander ähnlicher Formen ihre Entwicklungsgeschichte aufbaut, so werden wir aus dem Nebeneinander der Sprachen und Dialekte die Sprachgeschichte aufbauen und dabei in der glücklichen Lage sein, daß wir unsere Konstruktionen am lebendigen Objekte immer auf ihre Richtigkeit prüfen können.“

[2]) Man vergleiche dazu z. B. die Ausführungen von E. M. v. Hornbostel in „Phonographierte tunesische Melodien“, S. I. M. VIII. S. 5, 6, 21.

legt[1]). Die frühe Phase aber, die ekphonetischen Zeichen, ferner die armenische, syrische und äthiopische Notation, so wie die an die byzantinischen anknüpfenden präslavischen Notationen sind noch nicht entziffert, und es besteht auch wenig Hoffnung, daß dies sobald gelingen werde.

Diese Hindernisse, die sich vor allem einem raschen Einarbeiten in das Material entgegenstellen, sollen aber nicht von einer Bearbeitung dieses so bedeutsamen Gebietes abhalten. Freilich wird es kaum für den einzelnen möglich sein, das ganze Forschungsgebiet im Detail zu beherrschen, weil dies nicht bloß eine vollkommene klassisch philologische, sondern auch eine orientalistische Schulung neben der musikhistorischen erforderte. Durch ein gut organisiertes Zusammenarbeiten mehrerer Hilfskräfte lassen sich aber diese Schwierigkeiten bedeutend vermindern. Ich habe in meinen Übungen über die byzantinischen Notationen vergleichende Studien an ruthenischen und serbischen Gesangsbüchern vornehmen können, wobei die in ihnen enthaltenen Gesänge hinsichtlich ihrer melodischen Struktur untersucht wurden. Die dabei erzielten Resultate zeigten mir den Weg, wie man diese Untersuchungen in größerem Maße wird durchführen können, wenn die internationalen Hilfsmittel wieder ungehindert zur Verfügung stehen werden.

Einer sachgemäßen Beurteilung der orientalischen Musik ist vor allem der Umstand hinderlich gewesen, daß man ihr mit dem modern europäischen Maßstabe näher zu kommen suchte. Diese Einseitigkeit ist nicht weiter verwunderlich. Eine Zeit, die einen so geringen Weitblick besaß, daß sie die technischen Regeln der Klassikerepoche zu ewigen Gesetzen der Musik stempeln wollte, konnte gar nicht zu einem richtigen Verständnis eines außereuropäischen Kunstschaffens gelangen, weil sie nicht die Fähigkeit besaß, sich voraussetzungslos in fremde Kulturen einzuführen. Eine Ästhetik des Schönen, vom Zuhörer und nicht vom Künstler oder seinem Werk ausgehend, glaubte einen Kanon des kritischen Bewertens hergestellt zu haben, der den Hörer zum Herren über die Kunst setzte. Erst die strenge historische Zucht der letzten Jahre, die eher die Ästhetik ganz ausschließen wollte, als ihr eine derart überragende Stellung einzuräumen, hat hier Wandel geschaffen und eine kunstphilosophische Beurteilung gezeitigt, die mit dem Werk als einer gegebenen Tatsache rechnet, das man aus seinen Entstehungsbedingungen zu erklären sucht, und nicht mit abstrakten Forderungen daran herantritt.

Man muß sich also sehr hüten, Regeln und Prinzipien, die für abendländische Musik der Gegenwart gelten, auf die orientalische übertragen zu wollen[2]). Ein vorurteilloses Herantreten an die orientalische Musik wird sogar zu Erkenntnissen führen, die manches umstoßen, was bisher als wesentliches Kriterium bei der Beurteilung gegolten hatte. Man vergleiche z. B. eine hochentwickelte, typisch europäische

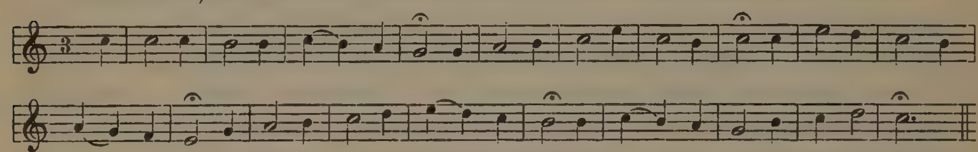
---

[1]) Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift. Oriens Christianus. Neue Serie VII. S. 65—86.

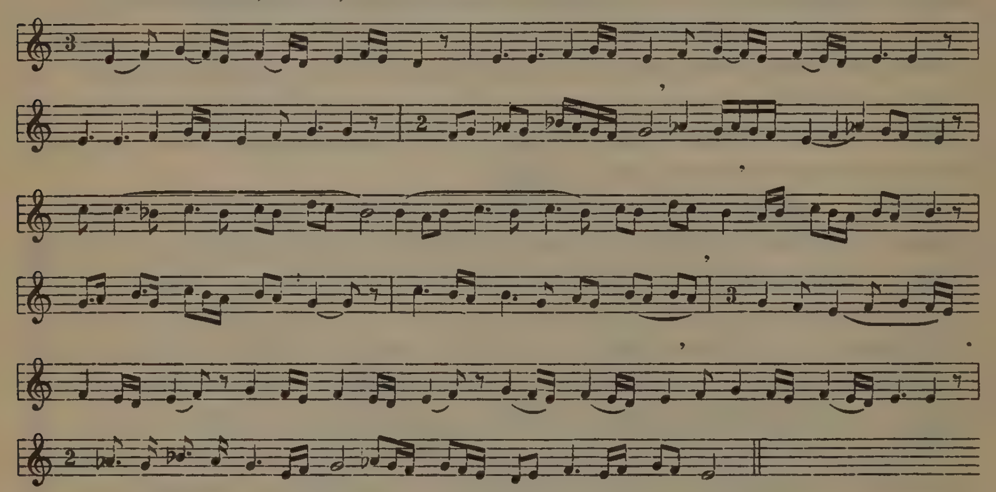
[2]) Man vergleiche dazu, was E. M. von Hornbostel in seinem Aufsatz „Melodie und Skala“ im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912 gegen eine, aus der modernen Theorie gewonnene Beurteilung der orientalischen Musik schreibt, oder die ausgezeichneten Darlegungen von A. Westharp „Music as a means of education“ in der Chinese Review 1914 Nr. 3.

Melodie mit einer ebenfalls hochentwickelten typisch orientalischen. Das Gegensätzliche ist mit Absicht extrem gefaßt, um das Unterscheidende deutlich hervortreten zu lassen.

„Nun ist vollbracht." (Aus J. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I. Nr. 1770).



„Sanctus" aus der Koptischen Messe. (Aus Dupont: Les chants de la Messe. Tribune de St. Gervais 1903, S. 413).



Wir sehen als Kennzeichen der ersten die Symmetrie der einzelnen Teile, während bei der zweiten als wesentlichstes Merkmal ein arabeskenartiges Fortspinnen auffällt, das dort die reichste Ausgestaltung zeigt, wo es der Sinn des Textes erfordert. Dieser Gegensatz läßt sich nicht ohne weiteres auf die Formel Europa-Asien bringen; denn sieht man genauer zu, so findet man, daß der Norden Asiens mit Europa, und der Süden Asiens mit den Mittelmeerländern gleiche Strukturbedingungen aufweisen. Wir können das Vorwalten eines symmetrischen Aufbaus von den Chinesen, den nord- und innerasiatischen Völkern über Turkestan, nördlich des Kaukasus nach Europa verfolgen, während in Indien, Persien, ganz Vorderasien und in den Mittelmeerländern, solange sie unter der direkten Einwirkung des Orients stehen, das Prinzip des Aneinanderreihens von Tonformeln herrscht. Auf diese Tatsache hat in begrenztem Rahmen zuerst Idelsohn in seiner Studie über die Maqamen der arabischen Musik hingewiesen[1]). Ich habe dann, angeregt durch Untersuchungen am serbischen Oktoechos dieses Prinzip in der gesamten Musik des

[1]) Sammelb. d. Int. Musikg. XV S. 1 ff.

Orients und des Balkans wirksam erkannt[1]). Gleichzeitig hat Lach dieses Prinzip bei seinen Untersuchungen an russischen Kriegsgefangenen konstatieren können[2]). Gehen wir dieser Erscheinung nach, so finden wir eine auffallende Parallele in der bildenden Kunst, die uns nötigt, dieses ganze Problem kulturgeographisch zu erklären.

Der eurasiatische Erdkörper gliedert sich in drei große Völkerzonen; in eine nördliche und eine südliche, getrennt durch einen vom atlantischen bis zum stillen Ozean durchlaufenden Streifen von Steppen- und Wüstengebieten. Diese drei Zonen bedeuten gleichzeitig drei Stufen in der Entwicklung der Menschheit. Die Nordvölker sind zu einer Zeit, wo sich im Süden treibhausartig emporblühende Kulturoasen gebildet hatten, je nach Klima und Vegetation bald auf das Zelt, bald auf das Steinhaus angewiesen. In China und Indien, in Mesopotamien und am Nil waren die ersten Stufen der Kultur in rascher Entwicklung durchmessen worden. Hochasien schwankt zwischen Nomadismus und der Bildung durch künstliche Berieselung geschaffener, zeitlich und örtlich engbegrenzter Zentren, denen anscheinend keine kulturelle Selbständigkeit zukommt[3]). Das Leben der Nomadenvölker wurde durch die Ereignisse des täglichen Lebens, die sich um Familie und Waffe bewegten, bestimmt; demgemäß ist ihre künstlerische Tätigkeit eine handwerkliche. Sie besteht darin, die Gebrauchsgegenstände zu verzieren. Zelt, Teppich und Stoffe, Lederzeug und Waffen werden geschmückt, es entwickelt sich die flächenfüllende Kunst, zu deren Charakter die Beachtung der Gesetze der Symmetrie gehört.

Die Südvölker haben dieses primitivere Stadium frühzeitig überwunden; schon in den Anfängen historischer Zeit steht die Darstellung der menschlichen Gestalt obenan. Das künstlerische Denken der südlichen Hochkulturen ist nicht von dem Problem der Flächenfüllung durch geometrische Muster, sondern durch die Darstellung der menschlichen Gestalt in einem über die Tagesbedeutung hinausgehenden Ausdruck bestimmt[4]).

In der Entwicklung der Musik können wir nun Folgendes beobachten. Je niedriger die Kulturstufe eines Volkes ist, desto geringer ist seine Kraft, ausgedehnte, und voneinander wesentlich variierende Melodien zu bilden. Bei längeren Texten wird die Melodie des ersten Kolons bis zum Ende unaufhörlich wiederholt. Außerdem dienen für eine größere Zahl von Texten dieselben, oder nur wenig voneinander differierende Melodien, mit sehr geringem Tonumfang. Einen bedeutenden Fortschritt über diese Stufe hinaus bedeutet der Beginn eines symmetrischen Formens, dessen höhere Stufen sich auch bei den Südvölkern zeigen, da ein absichtlicher Verzicht auf Symmetrie in der Kunst undenkbar ist; die höchste Ausbildung hat das symmetrische Schaffen dann in Europa erfahren, und, von immer weiter gespannten Melodiebögen ausgehend, die Gesamtarchitektur der Formen erfaßt. In der südlichen

[1]) Der serbische Oktoechos und die Kirchentöne. Musica Sacra 1917. S. 17 f.

[2]) Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der K. Ak. d. W. erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangenen. 46. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission. 1917.

[3]) J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung. IV. Die Kunst der Nomaden und Nordvölker. S. 143 ff.

[4]) J. Strzygowski, Altai-Iran S. 149 f.

Zone, in den großen Kulturzentren, wo der Drang nach Verinnerlichung das Aufkommen der großen religiösen und philosophischen Systeme der Menschheit ermöglichte, hat auch die Musik ihre höchste Beseelung im ekstatisch verklärten Ausdruck erfahren.

Hier folgt sie nicht mehr den äußeren Gesetzen einer symmetrischen Ordnung, sondern dem Sinn der Worte, denen sie durch den Ton erhöhte Bedeutung schafft. Wie in der bildenden Kunst die anthropomorphe Darstellung in ihren Linien dem inneren Leben der Gestalten sichtbaren Ausdruck gibt und dort die Mittel häuft, wo der Inhalt es erfordert, ebenso entwickelt die Musik der Südkulturen dort ihre reichsten Melismen, wo es der Sinn der Worte erfordert. Es reihen sich Tonformeln, erstarrte Melodien früherer Epochen [1]) aneinander, die zusammen eine Melodie höherer Ordnung bilden, bei welcher die symmetrische Lagerung der einzelnen Teile ebensowenig erforderlieh ist, wie in der semitischen Dichtung, wo die einzelnen Verse nicht durch ein rhythmisches Schema bedingt sind, sondern einen abgeschlossenen Gedanken zu verkörpern haben, während die Strophe ein Bündel Gedanken enthält, die innerlich verbunden, einen Gedanken höherer Ordnung darstellen [2]).

Vielleicht läßt sich auf dieser Basis eine Einigung mit Riemann in der rhythmischen Frage erzielen. Die melodisch symmetrische Musik ist auch rhythmisch symmetrisch, die melodisch asymmetrische Musik auch rhythmisch asymmetrisch. Soweit die christlich orientalische Kirchenmusik und der gregorianische Gesang auf der mittleren Entwicklungsstufe stehen, sind sie rhythmisch symmetrisch [3]), soweit sie auf der höchsten Stufe stehen, sind sie rhythmisch asymmetrisch. Ob diese Asymmetrie einer völligen rhythmischen Freiheit wie bei der Lektion entspricht, oder einer Summe rhythmischer Einzelbildungen, die einer neuen rhythmischen Einheit höherer Ordnung entsprechen, kann gegenwärtig noch nicht beantwortet werden. Gerieten diese Melodien der Südkulturen aber im Abendlande in die Einflußsphäre nordländischer symmetrischer Melodik, so konnten sie auch gegen ihre Natur symmetrisch abgeändert werden, wie etwa auch die orien-

[1]) Die im Vorstehenden entwickelte Auffassung zeigt einen, von einem anderen Gesichtspunkte als in Lachs „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melodie“ durchgeführten Versuch eines Systems der Melodiebildung. Hat sich Lach mit dem Wesen der Melodik selbst in seinem Werke auf das Genaueste auseinandergesetzt, so ist hier angedeutet, unter welchem Gesichtspunkte die Melodik als musikalische Form genetisch gegliedert werden könnte. Auch hier zeigt es sich, daß die nebeneinander vorkommenden Typen einer primitiven, symmetrischen und reihenhaften Melodik drei aufeinanderfolgenden Entwicklungsstufen entsprechen. Sie scheinen in der religiösen Musik des alten Orients wie in der christlich orientalischen Musik und den gregorianischen Gesängen nebeneinander bestanden zu haben in den drei Formen: I. Lektion; II. Liedgesang; III. ekstatischer Hymnus und Allelujagesang.

[2]) D. H. Müller, Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form. S. 191.

[3]) Dies stützt die, von Peter Wagner zuerst in seinem Aufsatze „Zur Rhythmik der Neumen“ im Jahrbuch für 1910 S. 16 f. ausgesprochenen Beobachtungen. Man möge aber auch symmetrische Anordnung rhythmischer Gruppen nicht mit durchgeführter taktischer Gliederung im modernen Sinne zusammenwerfen, wovor P. Wagner ebenfalls nachdrücklichst warnt.

talischen Bauformen im Abendlande unter dem Einfluß nordländischer Bauweise umgebildet wurden. Man darf aber nicht übersehen, daß diese rhythmische Änderung erst in fremder Einflußsphäre erfolgte, und von dieser rhythmischen Bedingtheit der orientalischen Melodien im Abendlande nicht auf eine ursprüngliche Bedingtheit dieser Melodien durch ein festes rhythmisches System schließen.

Man darf die orientalische Musik nicht als etwas Starres, Erstarrtes, Unveränderliches betrachten, sondern als etwas Wandelbares, in stetem Fluß des Werdens und Vergehens Begriffenes, wie alle Kunst. Vielleicht ist sogar nirgends die Veränderlichkeit und Wandlungsfähigkeit der Melodie so weit gediehen, wie gerade im Orient, wo der Sänger bestrebt ist, seinen Gesang fortwährend zu variieren[1]). Von dieser Veränderung kann sogar der Begriff der Tonalität — um mich modern auszudrücken — berührt werden[2]). Diese Tatsache ist wohl ein gewichtigtes Argument gegen die Versuche, die Regeln der griechischen Theoretiker auf die christlich orientalische Musik auszudehnen. Ich habe an anderer Stelle an Hand byzantinischer Quellen darzulegen versucht, wie weit Theorie und Praxis voneinander entfernt waren[3]). Man wird sich daran gewöhnen müssen, bei den christlich-orientalischen Melodien auf ein anderes Konstruktionsprinzip als bisher zu achten. Nicht das Festhalten einer bestimmten skalenmäßigen Tonfolge ist das Wichtigste, sondern das Auftreten bestimmter Tonformeln und das Prinzip ihrer Aneinanderreihung.

## III.

Die Einbeziehung der christlich-orientalischen Musik in den Bereich der musikgeschichtlichen Studien fordert die Frage nach dem Ursprung dieser Musik heraus. Die Meinung, man habe es hier mit einer Neuschöpfung im Dienste des christlichen Kultes oder einer Übernahme der jüdischen Tempelgesänge zu tun, ist falsch oder zumindest ungenau; jedenfalls werden dabei eine Reihe wichtiger Einflüsse außer acht gelassen. Vergegenwärtigen wir uns mit einigen wenigen Strichen den Kulturzustand der Zeit, in welche das Entstehen der altchristlichen Gesänge fällt. Wir müssen dabei allerdings die Wurzeln dieser Kultur viel früher suchen, und die wichtigste Tatsache berücksichtigen, welche die Geschichte Vorderasiens im Altertume beherrscht, den Gegensatz zwischen der griechisch-römischen und der iranischen Zivilisation, der nur eine Episode des großen Kampfes darstellt, welcher in jenen Gegenden zwischen Orient und Okzident beständig ausgefochten wurde[4]).

Alexanders Siegeszug brachte die griechische Kultur bis nach Innerasien; über Baktrien und Indien wurde sie sogar dem fernen Osten vermittelt. Bei dieser Durchdringung Asiens mit hellenistischen Elementen wird aber die autochthone iranische Kultur nicht vernichtet, sondern nur zurückgedrängt. Der hellenistische Einfluß

---

[1]) Dafür boten einen schönen Beleg die Vorführungen eines indischen Sängers anläßlich des letzten Kongresses der I. M. G.

[2]) Man vergl. Lachs Beobachtungen an Volksgesängen. Vorläufiger Bericht usw. S. 12 f.

[3]) Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges. Zeitschrift für die österreich. Gymnasien 1917. S. 33.

[4]) Cumont, Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum. S. 156.

gewann überhaupt nur in den Metropolen und längs der Karawanenstraßen, die ganz Asien von West nach Ost durchquerten, an Boden. Selbst in Kleinasien und Syrien bewahrte das Land in der unmittelbaren Nähe der großen Städte seine heimische Tradition. Daher setzt bald nach Alexanders Tode eine iranische Gegenströmung ein, die in ihrer Ausdehnung und ihren Folgen gewaltiger und folgenschwerer ist, als die hellenistische Welle. Sie wurde dadurch begünstigt, daß die Statthalter von Baktrien, dem äußersten Bollwerk des Hellenismus im Iran, das seine kulturelle Wirkung über den Hindukusch und Pamir in das Tarim-Becken und in die Steppen der Mongolei ausübte, mit dem neugegründeten Partherreich der Arsakiden gegen die Seleukiden Stellung nahm. Durch diese Politik wurde die Vormacht des Hellenismus in Vorderasien gebrochen, und das baktrische Reich, nach allen Seiten hin isoliert, fällt als erstes dem Ansturm aus dem Tarimbecken vorbrechender Nomadenstämme, den Yue-tschi, zum Opfer[1]). Durch die Angriffe dieser Nomaden auf der einen Seite, der Römer auf der anderen, war aber auch die Macht des Partherreiches geschwächt, und Armenien nahm an seiner Statt die Führung des iranischen Volkstums an sich. In den Kämpfen, die sich zwischen den Römern, den Erben der Seleukiden und den Parthern entwickelten, nahm der Iranismus immer mehr an Macht zu. Er erreichte seinen Höhepunkt, als an Stelle der Dynastie der Arsakiden, die Sasaniden traten, die sich bewußt auf die alte persische Tradition der Achämenidenzeit stützten und das Nationalgefühl durch Verkündigung der Glaubenseinheit in der zoroastrischen Religion, dem reinsten Erzeugnisse iranischen Geisteslebens, zu heben suchten[2]). Wie unter den Achämeniden der Parsismus seinen Einfluß auf die religiösen Vorstellungen der Juden geübt hatte, so verbreiteten sich nun von Asien aus mazdäische Vorstellungen über die Länder am Mittelmeer, und der iranische Orient beeinflußte siegreich die politischen Institutionen und den künstlerischen Geschmack wie die Ideen und Glaubensvorstellungen der Römer[3]).

Es vollzieht sich also eine wechselseitige Durchdringung des Hellenismus mit dem Orient, als deren Folge auch eine Religionsmischung eintrat. Unter dem Einfluß philosophischer Erkenntnisse formen sich die alten Religionen um; Neues wird mit Altem vermischt und bildet sich auf dem Boden des Hellenismus weiter. Es entsteht der Synkretismus[4]). Das Christentum entnahm nun, sobald es zu reflektieren anfing, diesem Synkretismus eine Reihe von Gedanken und bildete sie weiter; dadurch waren die inneren Bedingungen für eine erfolgreiche Mission gegeben[5]). Nicht anders können wir uns wohl, als Analogon die Entwicklung der übrigen Künste im Dienste des Christentums heranziehend, die frühchristliche Musik in ihrer ersten Phase vorstellen[6]). Den sozialen Schichten gemäß, aus denen sich die ersten Scharen

---

[1]) H. G. Rawlinson, Bactria. S. 87 ff.

[2]) H. Schurtz u. H. Grothe, Westasien im Zeichen des Islam. S. 274.

[3]) F. Cumont, Die orientalischen Religionen. S. 157.

[4]) Harnack, Mission und Ausbreitung des Christentums. S. 21.

[5]) Daselbst. S. 21—24.

[6]) Man vergleiche dazu meinen Artikel: Ursprung und Ausbreitung des altchristlichen Kirchengesanges (Studien zur orientalischen Kirchenmusik II). Musica Divina V. (1917) S. 103 ff.

der Gläubigen zusammensetzten, dürfen wir nicht annehmen, daß die ersten Gesänge Kunstschöpfungen waren, sondern, wie schon Leitner betonte, Volkslieder[1]). Der Vorgang wird nun der gewesen sein, daß die neuen Anhänger des Christentums ihre Hymnen und Lieder auf Melodien sangen, die bei ihnen schon geläufig waren. So werden sich die Gesänge der syrischen Christen von denen der koptischen Christen ebenso sehr unterschieden haben, wie die Volkslieder der Syrer von denen der Kopten. Und tatsächlich sind auch heute noch bei den Kirchengesängen der einzelnen vorderasiatischen Völker trotz der arabisch-türkischen Kulturwelle, die diese Länder überschwemmt hat, starke nationale Einschläge bemerkbar.

Die Schwierigkeit, auch nur einigermaßen sichere Resultate über die Anfänge des altchristlichen Kirchengesanges zu gewinnen liegt darin, daß uns keinerlei Notationen aus jener Zeit erhalten sind, daß wir also über die melodische Gestalt dieser Gesänge völlig im Unklaren sind. Aus dem Umstande aber, daß die hellenistische Kultur von der reichen und vielfach überfeinerten Oberschicht gepflegt wurde, deren kunstproduktive Kraft, wie wir aus der Dichtung wissen, als erloschen gelten konnte, und sich nur in Nachahmungen der Antike gefiel, können wir schließen, daß der Einfluß des Griechentums auf die Schöpfung eines Melodienkreises zum Dienste der neuen Religion ein ganz geringer gewesen sein wird, während die Landbevölkerung Kleinasiens und Syriens aus der Fülle ihrer heimischen Weisen den Hauptanteil gestellt haben. Mit dem antiken Griechentum hat weder die Dichtung noch die Musik der frühchristlichen Gesänge, wie ich bereits an anderer Stelle ausgeführt habe[2]), etwas zu tun; denn die Ausbreitung dieser Gattung ging nicht von der Oberschicht der klassisch Gebildeten sondern von der breiten Masse des Volkes aus, welches weder von antiker Metrik noch von den Lehren der Musiktheorie eine Ahnung hatte. In der späteren Einführung des Achttonartensystems, des Oktoechos, kann man vielmehr den Versuch byzantinischer Musiktheoretiker in der Zeit einer der vielen Renaissancewellen hellenischer Kultur erblicken, die verschiedenartigen melodischen Gebilde der orientalischen Melodien nachträglich einem der Antike entnommenen Tonartensystem anzupassen[3]).

Der umgebenden syrisch-palästinensischen Hymnendichtung und Musik hat das Urchristentum das Prinzip von Strophe und Gegenstrophe und das Singen in Wechselchören übernommen. Auffallende Ähnlichkeiten in der Architektur zwischen der israelitischen Psalmdichtung und den altchristlichen Hymnen (Parallelismus der Versglieder, Akrostichis, Concatenatio und Inclusio) führten dazu, dem Ursprung dieser Prinzipien nachzugehen, und es gelang, ihr Vorkommen in der babylonischen Dichtung nachzuweisen[4]). Dies ist heute weniger verwunderlich, als noch vor

---

[1]) F. Leitner, Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum.

[2]) Studien zur orientalischen Kirchenmusik. II. Musica Divina 1917.

[3]) Man vergleiche dazu meinen Aufsatz „Der serbische Oktoechos und die griechischen Tonarten". Musica Sacra 1917.

[4]) Aus der zahlreichen Literatur über dieses Thema seien hervorgehoben: D. H. Müller, Die Propheten. — Zenner, Die Chorgesänge im Buche der Psalmen. — Wehofer, Untersuchungen zur altchristlichen Epistolographie. — Zimmern, Zur babylonischen Metrik. Zeitschrift f.

wenigen Jahren, da die zahlreichen Funde, die wir der erfolgreichen Ausgrabungstätigkeit verdanken, gezeigt haben, daß sich die religiöse Gemeinde Israels in ihren weltlichen Beziehungen in engem Anschluß an die großen Kulturen des alten Orients entwickelt hat und vollends im babylonischen Exil eine starke Annäherung an das geistige Leben der Eroberer vollzog. Sie hatte unter der babylonischen Herrschaft vieles aus dem Kult dieses Volkes aufgenommen, und stand seither in einer steten Kulturberührung, was sich z. B. in der Aufnahme der Apokalyptik und in den religiösen Gebräuchen der Essener widerspiegelt. Vergegenwärtigen wir uns die Rolle, die Ravenna für das Abendland als Vorort syrisch-aramäischer Kultur gespielt hat[1]), so gewinnt die Tatsache eine erhöhte Bedeutung, daß der Wechselgang aus Antiochia, dem Hauptsitz der syrischen Christenheit über Ravenna nach Mailand Eingang fand (386), während er sich in Rom erst unter Papst Cölestin I. (422—432) verbreitet hat[2]).

Vom sechsten Jahrhundert an können wir an Hand der immer mehr sich entwickelnden Tonschrift die Ausbreitung des christlichen Gesanges genauer verfolgen; wo diese eine Lücke aufweist, Zwischenglieder in der Kette der Beweisführung fehlen, kann ein Heranziehen der natürlichen Verkehrswege, der Karawanenstraßen, der Nachrichten über die wirtschaftlichen Verbindungen höchst aufschlußreich sein.

## IV.

Für die Frage der Herkunft der Neumenschriften wären folgende Erwägungen anzustellen. Ebenso, wie sich die Theorie, welche das Entstehen der Neumen an Rom binden wollte, als unhaltbar erwiesen hat, so muß auch jeder Versuch scheitern, der das Entstehen dieser Tonschrift mit irgendeiner anderen Stadt, sei es nun Konstantinopel, Antiochia oder Jerusalem in Zusammenhang bringen wollte. An ein Entstehen dieser Schrift in Palästina wird auch kaum zu denken sein, da es auffallend ist, daß sich in Syrien kaum Spuren einer entwickelteren Tonschrift finden[3]), und diese paläographische Erwägung findet unerwarteterweise eine Stütze in einer eben erschienenen Abhandlung von Idelsohn, der den syrischen Kirchengesang ein-

---

Assyrologie Bd. 10. Nach der jüngsten Publikation von H. Zimmern „Ištar und Ṣaltu" ein altakkadisches Lied (Berichte d. kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. 1916) zu schließen, scheint die ursprüngliche Art ein Sololied gewesen zu sein, das aus einer Strophenfolge bestand, denen jeweils der Chor mit kurzen Exklamationen antwortete. Die Strophen zerfielen in zwei Hälften, von denen die zweite eine Wiederholung des ersten Teils mit Einschaltung der Götternamen bedeutete. Diese, aus der sumerischen Kultdichtung stammende Form zeigt die Abhängigkeit der akkadischen von der sumerischen, also einer nichtsemitischen Dichtung. Sie feierte eine neue Blüte in den syrischen Wechselliedern des Nerses und in der koptischen Kirchendichtung.

[1]) Strzygowski, Ravenna, ein Vorort aramäischer Kunst, Oriens Christianus N. S. V (1915) und Ch. Diehl, Ravenne (1903) S. 107 ff.

[2]) Dazu meine Bemerkungen über das Aufkommen der Doppelchörigkeit in Venedig in „Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche". Oriens Christianus N. S. VI. S. 122 ff.

[3]) Vgl. Thibaut, Origine byzantine de la Notation Neumatique, Pl. 6.

gehend untersucht, und in den Manuskripten nirgends Spuren von Neumen oder Lektionszeichen finden konnte[1]).

Auch die hebräischen Zeichen der Neginoth, die zum Vergleiche mit den byzantinischen Zeichen herangezogen werden, können nicht auf die Entwicklung der Neumen eingewirkt haben. Diese Zeichen wurden etwa im 9. Jahrhundert in der talmudischen Hochschule von Tiberias eingeführt; sie weisen zwar in mancher Beziehung Ähnlichkeiten mit den byzantinischen Neumen auf, doch scheinen mir diese mehr in der Richtung einer gemeinsamen Wurzel als in einer direkten Wechselbeziehung zu liegen, wie sie besonders Prätorius[2]) annimmt. Für die Herkunft der Neginoth gibt Idelsohn einen Hinweis auf ein längst vorher in Babylonien bestehendes System[3]), welches die Komma-, Kolon- und Punktkadenzen durch distinktive Zeichen zum Ausdruck brachte[4]).

Es ist überhaupt eine auffallende Erscheinung, daß die Ausbildung einer Neumenschrift bei den semitischen Völkern weit hinter der bei den indogermanischen zurückgeblieben ist. Sehen wir von der äthiopischen Notation ab, deren Mischung aus Zeichen und Buchstaben auf eine bisher noch nicht erklärbare doppelte Beeinflussung schließen läßt[5]), so sind in koptischen Manuskripten nur vereinzelte Lesezeichen bisher auffindbar gewesen und in den syrischen Manuskripten, soweit die spärlichen Proben reichen, Zeichen, die ebenfalls keinem ausgebildeten Notationssystem entsprechen. Dagegen haben sich sowohl die armenischen und die byzantinischen Notationen, wie die lateinischen Neumen zu einer bedeutenden Vollkommenheit entwickelt. Die gesamte Entwicklung der armenischen Kultur spricht nun gegen die bisher immer ausgesprochene Ansicht, daß die armenischen Neumen aus Byzanz eingeführt worden wären. Solange man sich nur auf die Berichte byzantinischer Autoren stützte, die natürlich das größte Interesse daran hatten, die Erfolge ihrer Machtstellung in das günstigste Licht zu setzen, hat man ja auch auf dem Gebiete der Kunst und der Liturgie dasselbe angenommen. Eine vorurteilslose Nachprüfung des Materials selbst und der Quellen zwingt aber immer entschiedener den Blick nach dem Osten zu richten, nach dem Zweistromland und Iran.

Über die Stellung des Christentums in Persien sind erst in der letzten Zeit

---

[1]) Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen. Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien 1917. S. 33.

[2]) F. Prätorius, Über die Herkunft der hebräischen Akzente.

[3]) Idelsohn, Phonographierte Gesänge, S. 23.

[4]) P. Kahle, Der Masoretische Text des Alten Testaments. Leipzig 1902. S. 48.

[5]) Die Buchstabennotation fixiert die Töne: die cheironomische Notation gibt die Beziehungen der einzelnen Töne zueinander an. Die erstere scheint nur dort zu herrschen, wo die Tonlehre durch die Teilung der Saiten auf irgendeinem Instrument beeinflußt wird, während die letztere dem Bedürfnis entspringt, die Lesung, den Vortrag religiöser Texte zu erleichtern. Die Buchstabennotation setzt ein stärkeres theoretisches Abstrahieren voraus, als die cheironomische. Während bei der cheironomischen Notation, wenigstens in ihren Anfängen, der Begriff Melodie noch nicht analysiert wird, setzt die Buchstabennotation die Erkenntnis voraus, daß sich die Melodie aus Tönen zusammensetze, die als einzelne Faktoren fixiert werden. Daß durch jede Art der Notierung die Musik „intellektualisiert" wird, hat E. M. v. Hornbostel in „Melodie und Skala" S. 15 treffend ausgedrückt.

wichtige Aufschlüsse erfolgt. Es scheint, daß in Babylonien, Susiana und der Persis die Hauptverbreitung des Christentums von den Kriegsgefangenenkolonien aus den römischen Feldzügen ausgegangen ist. Das Entstehen größerer christlicher Ansiedelungen gerade in den Hauptstädten der Persis und in den Residenzen der Könige macht den Eindruck, daß hier das Christentum königlichen Verfügungen seinen Ursprung zu verdanken hatte[2]), während es sich im assyrischen Norden aus dem gewöhnlichen Verkehr entwickelte, der von den Ländern des Euphrat und Tigris durch Medien und Parthien führte, und südwärts bis Seistan, ostwärts über Chinesisch-Turkestan bis in das Innere Chinas vorgedrungen ist, wo wir später in der berühmten zweisprachigen Tafel von Hsian fu ein Dokument für die staatliche Einführung des Nestorianischen Christentums im Jahre 635 haben.

Solange das Christentum im römischen Reich noch nicht zur Staatsreligion erhoben war, fand es in Persien keinen Widerstand. Die Sâsâniden schützten sogar die Nestorianer und trugen zur Verbreitung des Nestorianismus unter den Christen Persiens bei. Religiöse Verfolgungen setzten erst nach diesem Zeitpunkte ein, und richteten sich hauptsächlich gegen die häretischen Sekten im Reiche, nicht gegen die Propaganda einer fremden Religion überhaupt. Während demnach Christen und Buddhisten in Chorasan eine Zuflucht fanden, mußten Sektirer wie Deišaniten, Manichäer und Mazdakiten sich außerhalb der Grenzen des Reiches ansiedeln[3]).

Immer klarer tritt also zutage, daß in Persien ein starker Mittelpunkt christlicher Kultur bestanden, der aus der heimischen Nahrung empfing, und daß auch die Hauptschöpfer syrischer Kultur persischer Herkunft gewesen sind[4]). Auch alle Forschungsergebnisse der letzten Zeit, mögen sie auf kunstgeschichtlichem, religionsgeschichtlichem oder liturgischem Gebiete gewonnen sein, zeigen die überlegene schöpferische Kraft des Iranismus gegenüber der organisierend gestaltenden Kraft der byzantinischen Kultur. Ein wichtiges Glied in der Kette bildet nun Armenien, das während des ganzen Verlaufes seiner Geschichte die Rolle eines Transitlandes gespielt und politisch bald zu seinem westlichen, bald zu seinem östlichen Nachbarn haltend, allen geistigen und kulturellen Einflüssen offenstand, aber stets vom Osten die wesentlichen Impulse empfing und künstlerisch weiter ausgebildet hat. Die armenischen Neumen zeigen einen Reichtum der Formen, der nur noch von den byzantinischen erreicht wird. Man war bisher immer geneigt, an eine direkte Übernahme der byzantinischen Neumen durch die Armenier zu glauben. Nun zeigen aber rein paläographische Untersuchungen, wie sie die reichhaltige Bibliothek der Mechitharisten in Wien gestattet, daß auch hier die Armenier es waren, welche Byzanz beeinflußt haben; selbst in einem karolingischen Neumenkodex[5]) kann das

---

[1]) Ich verweise diesbezüglich auf meinen demnächst im „Oriens Christianus" erscheinenden Artikel über äthiopische Kirchenmusik.

[2]) E. Sachau, Vom Christentum in der Persis. Sitzungsber. d. kgl. preuß. Ak. d. Wissensch. 1916.

[3]) W. Barthold, Zur Geschichte des Christentums in Mittelasien. S. 14.

[4]) W. Barthold, Zur Geschichte d. Chr. i. M. S. 26.

[5]) s. P. Wagner, Neumenkunde. S. 203.

Vorkommen eines von der gewöhnlichen Form abweichenden Zeichens durch direkten armenischen Einfluß erklärt werden[1]) wie z. B. das Vorkommen der armenischen Fischvogelinitialen in merowingischen Handschriften[2]).

Die von Iran ausgehenden Kräfte sind aber keineswegs auf eine Beeinflussung Westasiens beschränkt, sie üben ihre Wirkung auch nach Zentralasien und Ostasien aus. In Zentralasien ist es vor allem Chinesisch-Turkestan, wo im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung eine Kultur von seltenem Reichtum bestanden hat. Hier kreuzten sich syrische, indische, chinesische und persische Einflüsse und erzeugten eine Hochblüte geistigen Lebens, über die man einen Aufschluß durch die Publikationen von Stein, Hedin, Grünwedel und Lecoq erhält. Anläßlich der beiden, von den letzteren geleiteten Turfan-Expeditionen wurden auch Handschriften in größerer Zahl nach Deutschland gebracht und fanden im Museum für Völkerkunde in Berlin Aufnahme. Unter ihnen waren eine Reihe von Bruchstücken manichäischer mittelpersischer Handschriften, deren erste Entzifferung und Bestimmung durch F. W. K. Müller vorgenommen wurde. In seinen, in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie herausgegebenen Abhandlungen „Handschriftenreste in Estrangelo-Schrift aus Turfan“ wurde von ihm der Text als in einem Pehlewî-Dialekte abgefaßt erkannt, welcher die Umgangssprache der manichäischen Kolonie in Turfan gewesen sei. Die Schrift ist mit der von den Nestorianern bis nach China gebräuchlichen syrischen nahe verwandt. Doch ist diese Schrift nach Lidzbarski[3]) von der eigentlichen Estrangelo-Schrift zu trennen. Die Schrift, die Mani übernommen hat, ist die Schrift seiner Zeit in Palmyra, dessen Bedeutung in seiner Eigenschaft als Durchgangsstation zwischen Mittelasien und dem vorderen Syrien lag. Diese Schrift ist nun nicht von Palmyra nach Babylonien sondern umgekehrt von Babylonien nach Palmyra gedrungen, daher auch von Babylonien nach Turfan. Unter diesen Handschriften finden sich nun auch Bruchstücke hymnenartiger Stücke, bei denen mir zweierlei auffiel: die Verwendung eigenartiger Punkte, einzeln und gehäuft, die offenbar Hinweise für die feierliche Lesung dieser Stücke enthielten, und eine Zerdehnung der Silben, die für einen kantillierenden Vortrag bestimmt war. Reproduktionen weiterer derartiger Stücke in den von C. Salemann veröffentlichten „Manichaica“ in den Mémoires der St. Petersburger Akademie, veranlaßten mich, der Frage nach der Verbreitung dieser Notierung weiter nachzugehen. Auf meine Anfrage an das Museum für Völkerkunde bekam ich von Dr. Hubert Jansen[4]) brieflich die Mitteilung,

---

[1]) Vgl. meinen Artikel, Der Ursprung des altchristlichen Kirchengesanges. Österr. Monatsschrift f. d. Orient (1915). S. 302 ff.

[2]) Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar (1891). S. 90 ff.

[3]) Die Herkunft der manichäischen Schrift. Sitzungsberichte d. kgl. pr. Akad. d. Wissensch.

[4]) Dr. Jansen ist seither gestorben. Herr Prof. F. W. K. Müller hatte nun die große Freundlichkeit, mit mir bei einem Besuche des Museums die von Dr. Jansen geordneten Stücke der Sammlung durchzugehen, wodurch die Ansichten, die ich im vorliegenden Artikel nur auf Grund eines geringen Materials vorbringen konnte, eine weitere Stütze und Vertiefung erfahren. Ich hoffe, über diese und andere von mir aufgefundene neumenartige Schriftdenkmäler in Kürze greifbare Resultate vorlegen zu können.

daß er bei der Durchsicht der Handschriften bisher 60 derartiger kantillierter Texte gefunden habe, die alle den gleichen Typus aufweisen. Da aber diese Handschriften alle mehr oder minder stark beschädigt seien, und vor dem kantillierenden Text durchgängig der gewöhnliche fehle, sei ihre Rekonstruktion schwierig und unsicher. Die Zubereitung des Textes für den kantillierenden Vortrag geschieht durch Vokalwiederholungen und die häufig eingeschobene Verlängerung „yga“. Da meines Wissens bisher von musikhistorischer Seite noch niemand auf diese Denkmäler zentralasiatischer Lektionsschrift aufmerksam gemacht hat, die uns das Vorkommen einer Art ekphonetischer Notation zeigen, nicht unvollkommener als etwa Codex Sinaiticus und Sangermanensis, oder die von W. E. Crum im Katalog der Rylands Library veröffentlichten Beispiele koptischer Notation, gebe ich nachstehend die Reproduktion einiger Zeilen aus M. 496 S. 2, die ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. Jansen verdanke. Er hat den Text ergänzt, transkribiert und aus der Transkription den nichtkantillierten Text rekonstruiert und übersetzt. Die Überschrift oder 1. Zeile lautet: GRÊV[-ZÎ]VAN[DAGÎQ].

a) Originalschrift:

b) Transkription:

[ (NB. Fehlt auf der vorhergehenden Seite.) o ʿistâ — â —ʾ ygâ — ]
2 ygâ — vî — šnº ʾa — [vâ — tâ]
3 vâ —˙ grê — vâ — [ží] — î — vâ —
4 ygâ — ndâ — º kâ — lô — [šâ] —
5 [qâ] — lôš˙ bâ — g[û] — [mâ] —
6 rû — Mâ — nî — ∞

c) Rekonstruierter nichtkantillierter Text:

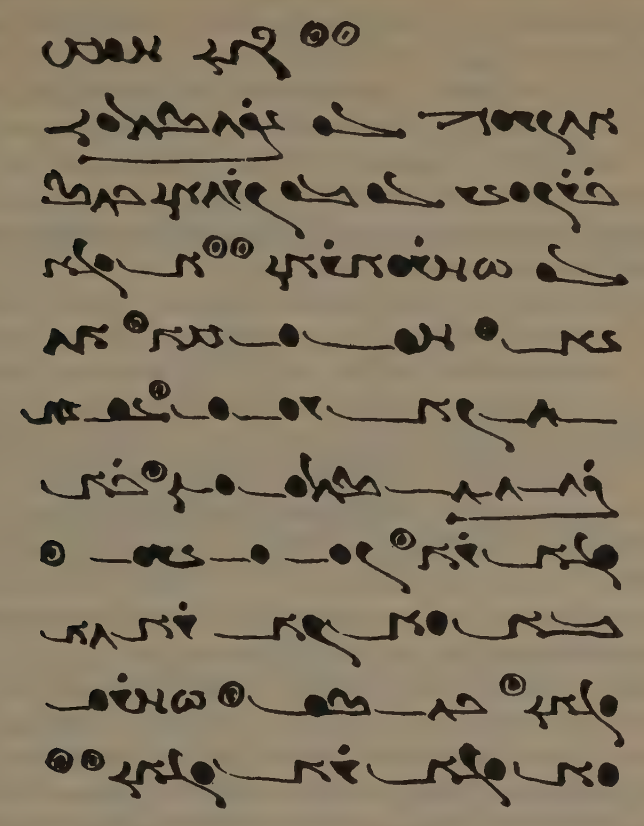
º [ʿistâ] víšn ʾ[ô t]ô˙ grêv — [ží] vanda(g)º kâdô [š q] âdôš ˙ bag [ma]r(î) Mânî ∞

d) Übersetzung:

„Lobpreisung (sei) Deinem lebendigen Geist (?)! Heilig, Heilig! Gott (ähnlicher) Herr Mânî!“

Die nichtunterstrichenen Buchstaben und Silben des kantillierten Textes geben die Einschübe an, die für die Kantillation gemacht werden. Das folgende Beispiel ist der Abhandlung von F. W. K. Müller „Handschriftenreste in Estrangelo-Schrift aus Turfan“ II entnommen. Die Abschrift des Originals und Zurichtung des Textes verdanke ich ebenfalls der Freundlichkeit von Dr. H. Jansen.

a) Originalschrift:



b) Transkription:

a — ygâ<br>
nâ —° ḥê — ê — mâ° 'û<br>
— û — zâ — dê — ê °'î — nâ —<br>
khû — û — û — stî — î — n° fâ —<br>
ygâ — râ ° zê — ê — ndî —°<br>
bâ — yga — zâ — râ — vâ —<br>
ygân ° pu — sî — ° šaḥrê —<br>
yâ — ygâ – râ — ygân°°

c) Rekonstruierter Text:

'An ḥêm<br>
'ûzdêh 'î nakhûstîn<br>
frazênd 'î bay Zarvân pûs<br>
'i šaḥreyârân °°

Das Zerdehnen der Silben für den Gesang durch Einschub bedeutungsloser Silben läßt sich auch anderwärts konstatieren; so ist bei H. Stumme „Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder“ S. 4 angeführt, daß in einem tunesischen 'Arōbi das Wort eddĕbāra im Gesang zu eddĕbā-na-na-na-rā auseinandergezogen ist. Für unseren Fall ist es aber interessant, daß Lach gerade jetzt das Vorkommen derartiger Vokalisationssilben bei Tataren, Kaukasiern und Osseten nachzuweisen in der Lage ist[1]).

[1]) R. Lach, Vorläufiger Bericht usw. S. 42.

Bei den Tataren konstatiert er hauptsächlich Vokalveränderung, bei grusinischen Stämmen das Einschalten von Silben wie nannna, o deli o dela, nada usw. An Stelle von mraval šamier singt man z. B. mre-e-val-j-o ša-a-j-mi-ero. Dasselbe Vorkommnis teilt mir der ungarische Volksliedforscher Béla Bartók bei den rumänischen Volksgesängen mit. Einfache Vokalwiederholung in Gesangstexten findet sich ja auch in den byzantinischen Gesängen in reichstem Maße, ebenso wie das Auftreten von Vokalisationssilben; für die schriftliche Fixierung einer sonst in der Volksmusik wahrgenommenen Vortragsmanier haben wir aber in diesen Turfanhandschriften ein überaus wichtiges und bedeutsames Dokument.

Da nun die Schrift der manichäischen Hymnen mit der Ausbreitung dieser Religion ihren Weg von Babylonien aus genommen hat, wird es sich bei dem Vorkommen dieser Lektionszeichen ebenfalls um eine in Babylonien heimische Manier zur Erleichterung der Lesung religiöser Texte gehandelt haben. Das Vorkommen ähnlicher Zeichen bei den Indern deutet darauf hin, daß wir in diesen Zeichen eine wahrscheinlich seit altersher in Mesopotamien und im Iran verbreitete Lektionsschrift zu erblicken haben, welche dann vom Christentum, in dem Maße, als man daranging, die heiligen Schriften aufzuzeichnen und öffentlich vorzutragen, aufgenommen wurde. Sie ist anscheinend babylonisches Erbgut wie die besondere Schreibung der Nomina sacra[1]), die ebenfalls von den neutestamentlichen Schreibern übernommen wurde und vom Griechischen auch ins Lateinische Eingang fand.

Es ist sicher, daß man noch auf andere Überraschungen bei der Untersuchung der Hymnenhandschriften anderer Sekten nach derartigen Zeichen kommen wird. Eine vollkommene Geschichte der ekphonetischen Zeichen, welche den Neumen vorangehen, wird überhaupt erst dann geschrieben werden können, wenn die Hymnenforschung des christlichen Orients auf einer breiteren Basis als bisher betrieben werden wird; es ist aber jetzt schon wichtig, den Boden hierfür vorzubereiten und die Aufmerksamkeit der Orientalisten auf diese für die Musikgeschichte so wichtigen Fragen zu lenken. Durch eine gegenseitige Fühlungnahme, wie sie bereits auf dem Gebiete der byzantinischen Musik der Fall ist, wird dann auch die Entwicklung der frühen christlichen Musik im Orient erforscht werden können, wodurch erst die Geschichte der abendländischen Musik im Mittelalter eine sichere Grundlage erhalten wird.

---

[1]) L. Traube, Nomina sacra. 1907.

# Heinrich Isaak und das Innsbrucklied

Von

Heinrich Rietsch

Die ungelösten Fragen, die sich an das Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen" knüpfen, sind von einer den Einzelfall überragenden Bedeutung, die das nochmalige Zurückgreifen auf diesen Gegenstand rechtfertigen möge.

Wir kennen das Lied nur aus zwei vierstimmigen Tonsätzen von Heinrich Isaak. Diese, A und B, sind uns folgendermaßen überliefert.[1])

I. Für Gesang oder dessen Vertretung durch einstimmige Instrumente.

A: 1) hsl. Anhang zum Diskant-, Alt- und Baßstimmbuch der Reuterliedlin 1535, Basel, Univ.-Bibl. FX 22—24, 2. Viertel des 16. Jahrh. (Richter, Katalog S. 68); unvollständig (ohne Tenor).

2) 4 hsl. Stimmbücher, München, Univ.-Bibl. Cod. ms. 328—331, Anfang des 16. Jahrh. (Eitner in M. f. M. 1900 S. 105); unvollständig (im Diskant-, Tenor- und Baßstimmbuch die 2 Kanonstimmen und der Baß; die obere freie Stimme fehlt), Partiturdruck nach 1) und 2) DTÖ XIV/1 S. 83 (Wolf).

3) hsl. Tenorstimmbuch, Basel, Univ.-Bibl. FX 21, 2. und 3. Viertel des 16. Jahrh. (Richter S. 63, M. Meier, das Liederbuch L. Iselins, Basler Diss. 1913) unvollständig (nur Tenor).

4) Opus X missarum 4 vocum, in gratiam scholarum atque adeo omnium musices studiosorum, collectum a Georgio Rhawo Musico & Typographo Witembergensi A. D. MDXLI. Nr. 7 Hen. Isaac, Missa carminum, Christe secundum. Partiturdruck Festschrift z. 2. Kongr. der IMG. Basel 1906 S. 80 (Thürlings).

B: 1) 4 hsl. Stimmbücher, Basel, Univ.-Bibl. FX 17—20 um 1560 (Richter S. 74).

2) G. Forster, Ein außzug guter alter vnd newer teutscher liedlein, Nürnberg, Petrejus 1539 Nr. 36 (Textabdruck und Liter. M. E. Marriage, G. F.'s frische teutsche Liedlein, Halle 1903 S. 26 und 212), Musik mit der 1. Strophe wiederholt neugedruckt.

---

[1]) Den Herren Oberbibliothekar C. Chr. Bernoulli in Basel, Prof. Th. Kroyer in München, sowie dem Vorstand der Musikaliensammlung der Wiener Hofbibliothek Dozent R. Lach danke ich auch an dieser Stelle verbindlichst für bereitwillig erteilte Auskunft.

## II. Übertragungen für mehrstimmige Instrumente.

B: 1) für Orgel oder andere klavierte Instrumente, a) nahezu unkoloriert, mit Pausen statt Bindungen.

1. E. N. Amerbach, Orgel- oder Instrumenttabulatur, 1571, Blatt „H 4“ verso.

2) für Laute, b) mäßig koloriert.

2. Seb. Ochsenkhun, Tabulaturbuch auff die Lauten, 1558, Bl. LVIII verso. In Noten gedruckt, DTÖ XIV/1 S. 147 (Wolf).
3. hsl. Anhang des weiland Tappertschen Exemplars von R. Wyssenbach's Lautenbuch 1550. In Noten gedruckt bei Tappert, Sang und Klang aus alter Zeit S. 26.

c) durchkoloriert.

4. hsl. Sammlung, Wien, Hofbibl. Cod. ms. 19259, 16. Jahrh. Blatt 4a. In Noten gedruckt, DTÖ XVIII/2 S. 118 (Koczirz).

Bei der alleinigen Betrachtung von B konnte die Frage aufgeworfen werden, ob der Tenor oder der Diskant die Liedweise bringt. Diese Frage hat J. Faißt gegen O. Kade aus inneren Gründen richtig für den Diskant entschieden (M. f. M. 1874 S. 49). Bei Zuziehung von A hätte sie überhaupt nicht aufgeworfen werden können. Merkwürdig ist nur, daß die durch einfachen Satz meist Note gegen Note entstandene Tenorstimme, die bei Gegenbewegung zum Diskant dem natürlichen Vortrag zuwiderläuft („ich muß dich lassen“ am Schluß steigend), heute noch zuweilen als selbständig hingestellt oder ihr „Zwillingsaufbau“ mit dem Sopran als besondere Eigenheit gerühmt wird. Daß man sie im 16. Jahrhundert als Diskant und Baß verwendete, bietet, wie wir sehen werden, keine Grundlage für eine solche Wertung.

Für uns liegt heute die Frage so: Welche von den beiden Bearbeitungen ist die ältere? Enthält eine davon die Urform der Liedweise und ist Isaak ihr Erfinder? Wenn nicht, hat er einen Anteil an der Endfassung des Liedes, und wie steht es um dessen Volkstümlichkeit? Hierbei werden wir noch die Vorfrage zu beantworten haben, ob die Fassung A von Haus aus für den Messensatz geschrieben worden ist.

A bietet zwei Hauptlesarten: (a) die der Quellen 1 und 2 mit einer kleinen rhythmischen Verschiedenheit im Baß tempus 12 (1: erste Note f semibrevis, 2: minima Pause und minima f); (b) die der Quellen 3 und 4; 3 weicht von der Tenorstimme in 4 nur durch eine Doppelbrevis mit Halter statt der Schlußlonga ab. Die Hauptlesarten zeigen eine tonliche und mehrere rhythmische Verschiedenheiten. Von der tonlichen wird später die Rede sein. Außer der umgekehrten Anwendung der Ligaturen im tempus 2 der freien Stimmen[1]) ist vor allem die Verschiedenheit im tempus 1 der Hauptstimmen und 13 f der oberen freien Stimme zu beachten. Beidemale hat die Messe punktierten Rhythmus, wo a die entsprechenden zwei Noten (brevis und semibrevis, semibrevis und minima) hat. Beidemale ist die Textunter-

[1]) Siehe hierzu und für die spätere Untersuchung die beigegebene Partitur der Lesart a, der ich die erste Liedstrophe unter genauer Beachtung der vorgeschriebenen Ligaturen unterlegt habe. Die eckigen Noten habe ich durch runde und entsprechend die Schlußlonga durch eine ganze Note mit Halter ersetzt. Meine Bindungen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

legung der offensichtliche Grund der Abweichung. Der knappe Text Christe eleyson erfordert Zusammenziehung, die Liedworte benötigen mehr Töne. Daß es sich hier nicht um die sonst häufig vorkommende Zerlegung punktierter Gesangstellen für klangarme Saiteninstrumente handelt, geht schon daraus hervor, daß es keine Tabulatur-, sondern eine Stimmenniederschrift ist. Eine solche kommt aber nur für einstimmige Instrumente in Betracht, und diesen bietet das Aushalten des Tones keine Schwierigkeiten. Außerdem müßte man, wenn die Auflösung in tempus 13 f. wegen des Instruments erfolgt wäre, dieselbe Spaltung mindestens auch in tempus 5 f. erwarten. Hier aber, wo sie der Text nicht erfordert, fehlt sie. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß diese Lesart für das Absingen des weltlichen Liedes bestimmt war. Ist dem aber so, so fragt sich nur, ob sie von Isaak ursprünglich gesetzt und dann für den Messensatz verwendet wurde, oder ob die Liedfassung etwa eine von anderer Hand geschehene Rückerschließung aus der Messe bedeutet. Die zweite Annahme ist schon an sich höchst unwahrscheinlich. Der Vorgang, daß man das Lied aus dem Messensatz wiederherstellte, ist, als jener Zeit fremd, abzulehnen. Dazu gehört eine philologische Denk- und Arbeitsweise in Anwendung auf die Kunst, die unserer Zeit eigen, aber für damals nicht anzunehmen ist. So sehen wir denn auch, wie der Versuch des jungen Iselin als letzten Schreibers von A 3, die Hauptstimme des Messensatzes für das Lied zu verwenden, scheitert (was schon Thürlings a. a. O. S. 62 Anm. mit Recht so erklärt).

Es spricht aber noch anderes gegen die zweite und für die erste Annahme. Die Hauptstimme steht bei Rhaw im Altstimmbuch und die obere freie Stimme im Tenorbuch, während die hsl. Überlieferung die Hauptstimme richtig als Tenor einreiht.[1]) Wenn wir diesem Umstande auch keine Bedeutung beilegen wollen, so spricht er doch nicht für die Messe als Vorbild. Wichtiger ist das Verhältnis der zwei freien Stimmen zum Wortlaut. Während sich die zwei liturgischen Worte ohne sonderlichen Zwang auf ganz verschiedene Tonfolgen aufteilen lassen, ist dies bei der silbenreichen deutschen Strophe nicht der Fall. Hätte Isaak die Bearbeitung A unmittelbar für die Messe geschrieben, so wäre es ein merkwürdiger, ja geradezu wunderbarer Zufall, wenn die freien Stimmen eine glatte Unterlegung des Liedtextes zuließen, wie es tatsächlich der Fall ist. Aber noch mehr als das. Gleich bei den ersten zwei Zeilen entsprechen den Reimworten „lassen — Straßen“ in der oberen Stimme die Leittongruppen f e f und c h c[2]), in der Baßstimme f e und d c;

---

[1]) Man hat auch bei den anderen Teilen der Messe den Eindruck eines beabsichtigten oder versehentlichen Stimmtausches bei der Drucklegung. Thürlings stellt in seiner Partitur die richtige Stimmfolge her, ohne jenes Umstandes Erwähnung zu tun.

[2]) Daß ich hier nicht f e und c h auf die vorletzte Silbe, sondern e f und h c auf die letzte Silbe binde (ähnlich tempus 14 f. und 17 f.), geschieht nach einer von den Minnesingern an bis ins 17. Jahrhundert festgehaltenen Übung im Unterlegen des Textes hauptsächlich bei Zeilenschlüssen, auf die ich in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Wiener Minnesingerhs. 2701 (DTÖ XX/2 S. 94) hingewiesen habe. Ein naheliegendes Beispiel bietet die Textunterlegung am Schluß des Agnus III der Isaakschen Liedmesse (s. unten S. 35 Anm.), so z. B. der Tenorschluß (in der Altstimme): b | c' b a f g | f.<br>no ——— bis —

im Baß sehen wir ferner bei den Reimworten „genommen — bekommen" eine rhythmische Entsprechung, indem je die vorletzte Silbe einen Breviswert hat, und endlich zielt der ausdrucksvolle Schluß der freien Oberstimme deutlich auf die Worte „wo ich im Elend bin". Es ist daher als sicher anzunehmen, daß Isaak den ganzen vierstimmigen Satz auf das Lied geschrieben und ihn später in der Messe verwendet hat. Dies hat für unsere Arbeit den Vorteil, daß wir nun unter gleichen Voraussetzungen (weltlichen Liedsatzes) an die Untersuchung der beiden Bearbeitungen selbst herantreten können.

* * *

Das Alter der Quellen bietet uns über das gegenseitige Verhältnis von A und B keinen Aufschluß. Ob die Münchner Hs (A 2) um soviel älter ist als der Forstersche Druck (B 2), daß man daraus Schlüsse auf die Bearbeitungen selbst ziehen könnte, muß billig bezweifelt werden. Noch weniger können die anderen Quellen uns etwas sagen. Beide Drucke (A 4 und B 2), fast gleichzeitig, liegen ziemlich weit nach Isaaks Zeit. So müssen wir trachten, die Untersuchung auf innere Beweisgründe aufzubauen.

Die beiden Fassungen lassen auf den ersten Blick zwei ganz verschiedene Schreibweisen erkennen. A hat, kurz gesagt, niederländische, B italienische Mache, diese, wie wir gleich hinzufügen wollen, mit einem deutschen Einschlag. Der künstlichen Mehrstimmigkeit von A steht die homophone Art von B gegenüber mit ihrer Sonderung der Zeilen nach Muster der italienischen Frottolen und ähnlicher Gesänge.[1]) Freilich, bei näherem Zusehen bemerken wir eine Sorgfalt der Stimmführung in B, die über das italienische Muster hinausgeht. Es ist jene kunstvolle Einfachheit, die die volle Beherrschung des künstlichen Satzes voraussetzt und dabei einen abgeklärten Schönheitsgeschmack verrät. Diese Arbeit setzt also nicht bloß eine genaue Kenntnis italienischer Musik, sondern überhaupt eine hohe Reife des Künstlers voraus.

An sich wäre es nun nicht ausgeschlossen, daß er die Fassung A noch später geschrieben habe, da er sich des Stils seiner Heimat immer noch zu Zeiten bedient hat. Um hier klar zu sehen, muß auf die Einzelheiten der beiden Bearbeitungen näher eingegangen werden.

Betrachten wir zunächst die Stimmführung in A für sich allein. Es sind vier voces aequales[2]); hiervon hat eine Stimme in Tempusabstand die kanonische Nachahmung der Hauptstimme. Sie zeigt zunächst zwei kleine Abweichungen: am Anfang der zweiten Zeile hat die Hauptstimme g, die nachahmende Stimme richtig a, das Umgekehrte findet zu Beginn der dritten Zeile statt, wo die harmonische Führung der nachahmenden Stimme a statt f erheischt. Die Liedweise ist also

[1]) Vgl. die grundlegende Untersuchung von Rud. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrh. Vierteljahrsschr. f. M. W. II, 427 ff.

[2]) Ein ad socios als gleichbedeutend mit ad aequales scheint nicht vorzukommen; in FX 21 (Basel) heißt es ade socius, das Lied sollte also für einen Freundesabschied gedeutet oder verwendet werden.

nicht ursprünglich für den Kanon erfunden. Bezüglich der Lage sehen wir die obere freie Stimme sich zwischen g und f' bewegen, die Baßstimme zwischen F und g. Die Hauptstimme hat den mittleren Umfang e—c', der Kanon im Einklang natürlich auch. Doch wird dieses Verhältnis plötzlich zu Beginn der letzten Zeile geändert. Die nachahmende Stimme hört als solche auf, und indem sie in tempus 15 vom e um eine kleine Sext aufwärts zum c' springt, gibt sie eine freie Vertonung der letzten Zeile in der Lage c'—g', während die obere freie Stimme nun zum f hinabsteigt und unter jener schließt.[1]) Dieser Bruch in der Lage der Kanonstimme (von der Baßbaritonlage e—c' zur Tenorlage c'—g') ist zweifellos ein schwacher Punkt, eine Art Schönheitsfehler der Fassung A und macht sich bei der Aufführung schon deshalb fühlbar, weil der oder die Sänger dieser Stimme, vorher durchaus tief singend, die letzte Zeile nur mit Anstrengung bewältigen. Dieser Lagenwechsel ist wohl auch die Ursache, daß wir ein Schwanken in der Zuweisung der beiden oberen Stimmen antreffen. A 1 hat (nach dem anfänglichen Höhenverhältnis) die freie Stimme im Diskant, die Kanonstimme im Alt, A 2 dagegen (nach der Stimmenlage der letzten Zeile) die vorhandene Kanonstimme im Diskant. Der Druck A 4 entscheidet sich für A 2.[2])

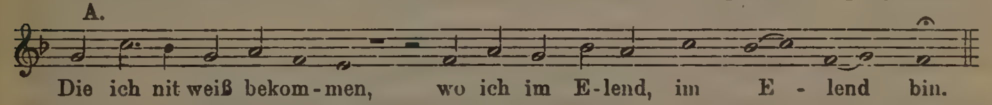
Da Isaak im allgemeinen und in seinen Liedvertonungen im besonderen eine glatte meisterliche Technik zeigt, ist die Annahme fast zwingend, in A eine jugendliche und wahrscheinlich trotz ihrer Künstlichkeit rasch hingeworfene Arbeit zu sehen. Im Zusammenhalt mit dem, was sich uns schon äußerlich über die meisterliche Mache von B aufgedrängt hat, müssen wir schon jetzt zu der Ansicht neigen, daß A als die ältere Fassung anzusehen ist.

Doch stellen wir nun die beiden Fassungen einander gegenüber und zwar vorerst die der Liedweise selbst. Die kleineren rhythmischen Verschiedenheiten (über der 4. und 5. Silbe der Zeilen 1, 2, 4, 5, sowie die Punktierung in Zeile 2, 3, 5 von A) werden unten (S. 34) noch gelegentlich erwähnt und können einstweilen übergangen werden. Mehr Beachtung verdient schon die erste tonliche Verschiedenheit zu Beginn der 4. Zeile. Diese, sonst der 1. Melodiezeile gleich, weicht im Anfangston von ihr in beiden Bearbeitungen ab, aber diese auch untereinander. Statt des Grundtons f (der 1. Zeile) beginnt A die 4. Zeile mit e, B mit g.

Doch ist auch davon besser erst zu sprechen, wenn die letzte Zeile der Liedweise behandelt sein wird (S. 28). Diese zeigt sich, was natürlich schon längst aufgefallen ist, in beiden Bearbeitungen völlig verschieden, und das Verhältnis dieser beiden verschiedenen Weisen der Schlußzeile ist von größter Bedeutung für unsere Frage.

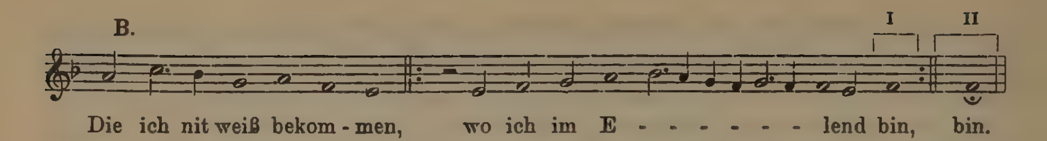
Die vorletzte und letzte Zeile in A und B lauten, auf gleiche Lage gebracht:

A.




[1]) Die Nachahmung geht noch, jedoch nur für die sieben nächsten Töne auf den Baß über und zwar in scharfer Engführung (um eine Minima) und rhythmisch etwas frei.

[2]) Ich folge in diesem Falle, sowie bezüglich der oben S. 20 berührten rhythmischen Verschiedenheit im Baß tempus 12 der Vorlage A 1.




Der Anschluß an die vorletzte Zeile ist beiderseits natürlich, die Wiederholung des e in B als Leitton ist moderner empfunden. A hat die Tenorschlußform, B die des Diskants, das bringt die Lage der Stimmen mit sich und läßt für den ersten, nicht gebundenen Teil der Zeile keinen Rückschluß auf das Altersverhältnis zu. Ich habe die Worte in A mit der teilweisen Wiederholung untergelegt, wie sie im Baß von B bei Forster stehen, was mit Rücksicht auf die Ligaturen auch das natürlichste ist. Weniger günstig wäre die Beteilung der ersten 5 Minimen nur mit den ersten 2 Silben. Dagegen ist es leicht möglich, daß die Bindung von je zwei Noten vom Bearbeiter herrührt und daß die Schlußsilbe ursprünglich schon auf den ersten der 6 letzten Töne zu singen kam.

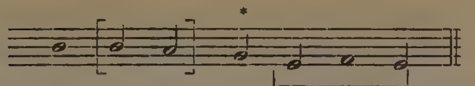
Wie dem auch sei, die Doppelgruppe von je drei Tönen (ein zweimal gesetzter Hauptton einen Nebenton umschließend) gibt der Schlußzeile in A ihr eigentümliches Gepräge. Wir können sie schon nach dem Gefühlseindruck als ältere Bildung ansprechen. Sollte sich dieser Eindruck durch Belege als richtig erweisen lassen, so wäre eine sichere Grundlage für unsere Frage gewonnen. Solche Belege finden sich nun tatsächlich in den Liedüberlieferungen aus dem Ende des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor.

Von den hier in Betracht kommenden Quellen[1]) schließen sich die Mondseer, Lambacher, Sterzinger und Wolkensteiner Liederhandschriften als die alpenländischen und zugleich älteren näher zusammen, desgleichen das Lochamer, Münchner und Berliner Liederbuch als fränkisch-norddeutsche jüngere Hss. Diese Gruppierung zeigt sich nun auch bezüglich des Auftretens der obbezeichneten Dreitonfiguren wirksam.

Die Figuren treten fast durchwegs schlußmäßig auf, entweder ganz am Ende des Liedes oder am Zeilenende oder beim Eingangs- oder Zwischenmelisma (Vor- oder Zwischenspiel). Wie in A untere und obere Nebennote wechselt, so erscheinen auch in den älteren Belegen teils nur obere oder untere, teils beide zusammen. Die Figur tritt in diesem Falle, wie bei Isaak, doppelt (oder noch mehrfach) auf und wird syllabisch, melismatisch oder ohne Text verwendet.

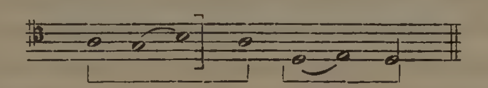
Während L M B solche Figuren nur ganz vereinzelt aufweisen, sind sie in Mo La St W gehäuft zu finden. Hierbei sehe ich für die ersteren Quellen von der Lieblingsschlußwendung

[1]) Lochamer Liederbuch (L) von Arnold und Bellermann in Chrysanders Jahrbuch für mus. Wiss. II (Leipzig 1867), Münchner und Berliner Liederbuch (M, B) in Eitner, Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. Bd. II. Berlin 1880, Mondseer und Lambacher Hs. (Mo, La) in Meyer-Rietsch, die Mondseer-Wiener Liederhandschrift (Berlin 1896), Wolkenstein-Lieder (W) von Schatz und Koller in DTÖ IX/1 (Wien 1902), Sterzinger Hs. (St) in Rietsch, Die deutsche Liedweise (Wien 1904, Anhang).



*) Je nach Schlüsselvorzeichnung mit großer oder kleiner Terz.

ab, da hier der erste Ton der Gruppe rhythmisch stark zurücktritt. Nach der Zusammenstellung dieser Lesart von M Nr. 43 mit B Bl. 148 (Eitner S. 124)



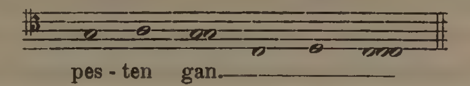
könnte allerdings ein Entwickelungsband zwischen beiden bestehen. Doch stellt dann eben jene Spaltform die spätere Form dar und käme für unsern Fall nicht in Betracht.

Suchen wir jetzt die Belege selbst auf:

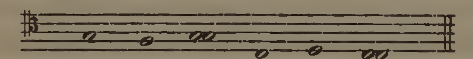
1. Einfache Dreiergruppen: L 1, La 1, Mo 7, W in 16 Liedern des öfteren, St 2,
2. mit Ansatz zu einer zweiten Gruppe: B 1, La 1, Mo 5, W 4,
3. zwei oder mehr Dreiergruppen
   a) mit Einschubnoten: B 1, Mo 3,
   b) rein Mo 3, St 2.

Von dieser letzten Art, die der Schlußfassung des Innsbruckliedes in B entspricht, seien die zwei durch den gleichen Quintabstand ausgezeichneten Fälle hier angeführt:

Mo Nr. 47 S. 361 („Hab aller Zweifel einen nicht"),




St Nr. 3 S. 222 („Die Blümlein schön entsprungen sind").



Mehr als zwei Gruppen bieten (Breviswert — Minima ⌣):

Mo Nr. 23 S. 338: g a g f g f d e d.

St Nr. 6 S. 223: d' c' d' c h a g a g d e d.
das muz ich al-le-zeit traurig sein

Mo Nr. 24 S. 339 d c' d' a g a f g f d e d

Die drei textlosen Beispiele stehen allerdings als Einleitung am Anfang der Lieder, sind aber doch für sich abschließend gedacht.

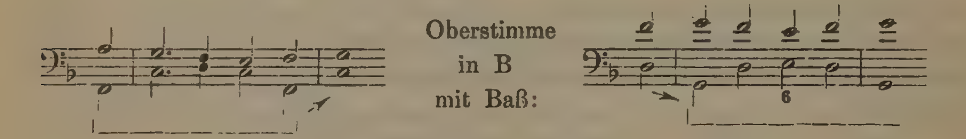
Ob dieser so überwiegende Gebrauch in den Liedern der alpenländischen Quellen nicht auf eine landschaftliche Ursache, etwa einen Alpenruf, zurückgeht, mag hier nicht weiter verfolgt werden. Sicher haben wir den Schluß des Tenors in A hier anzureihen und daraus zwei Folgerungen zu ziehen. Einmal die eines höheren Alters der so schließenden Liedweise und ebenso die ihres alpenländischen Ursprungs. Da dieser zweite Schluß bei unserem Lied durch den Worttext be-

stätigt wird, haben wir auch zu dem ersten erhöhtes Vertrauen. Ist dem aber so, haben wir hier ein Lied vor uns, das in der Gestalt des Tenorschlusses A eine ältere, fast altertümliche Form zeigt, so wollen wir einstweilen als höchst wahrscheinlich annehmen, daß auch die Verarbeitung dieser älteren Fassung zur Vierstimmigkeit früher erfolgte, als die der Fassung in B. Später wird sich dies aus inneren Gründen als unabweislich herausstellen.

Gleich hier möchte aber noch die weitere Schlußfolgerung angemerkt sein, daß Isaak nicht der Verfasser der ursprünglichen Melodie sein kann, wohlgemerkt aus diesem Grunde älterer Herkunft (wahrscheinlich noch vor Mitte des 15. Jahrhunderts), nicht aber etwa deswegen, weil sie im Tenor steht, sowie andererseits unserer Annahme das Auftreten der Melodie als Diskant in B keineswegs hinderlich ist.

* * *

Wir nehmen nunmehr den näheren Vergleich der Bearbeitungen auf und fassen zunächst eine Stelle der Baßstimme ins Auge, nämlich die zur dritten Melodiezeile. Kanonische Stimme in A mit Baß:




Die Baßführung in A ist derart, wie sie etwa beim ersten Lesen der Melodie ohne viel Überlegen in die Feder kommen kann. Daraufhin sehe man aber nun B an. Wir finden denselben Baßgang auf nächsthöherer Stufe krebsgängig angeordnet. Die daraus entstehende Klangfolge ist so eigenartig und zeigt eine solche Verfeinerung (insbesondere durch den in die Mitte gelegten Sextakkord), daß wir ohne weiteres sagen müssen, hier hat ein und derselbe Meister in einem früheren und einem reiferen Stand künstlerischer Entwickelung seine Hand gezeigt. Diese eine Zeile würde genügen zu erhärten, daß auch die Bearbeitungen in dem zeitlichen Verhältnis A vor B stehen.

Wir finden aber noch weitere Bekräftigungen dieser Zeitfolge, indem wir jetzt zu der ganzen musikalischen Aufmachung der Schlußzeile übergehen, deren Tenor in A als der ältere erkannt worden ist. Auch wenn wir dies nicht wüßten, würden wir bei Vergleichung des Melodieschlusses in A und B sagen, daß A nicht aus B entstanden sein kann. Vielleicht aber umgekehrt, ein Fall, den wir jetzt prüfen wollen.

Wir gehen von der Tatsache aus, daß sich die Form von B an italienische Vorbilder anschließt. Indem Isaak nach deren Vorgang vor allem die Liedweise der Oberstimme zuteilte, mußte er sie bei gleicher Tonart eine Oktav höher legen; es ergab sich dadurch eine vox inaequalis (für Knaben, neben drei Männerstimmen, vgl. Forsters Stimmbuchverse). Der plötzliche hohe Schluß der einen Männerstimme in A konnte dabei unverändert für die mittlere Lage der Knabenstimme beibehalten und dadurch auch der oben aufgezeigte Stimmbruch vermieden werden. So bekam

die Schlußzeile der Hauptstimme naturgemäß die Diskant- statt der Tenorklausel und die erste Melodiefassung war damit schon durchbrochen. Nun kann man sich aber leicht überzeugen, daß der erste Teil der Liedschlußzeile in A und die Diskantklausel nicht zusammenpassen, auch mochte jener erste Teil den Tonsetzer überhaupt nicht mehr befriedigen oder wenigstens nicht zu dem Geist der neuen Bearbeitung passen. Er erinnert sich statt dessen des Melodiebeginns in der Fassung der 4. Zeile (tempus 9 f.: e' f' g' a'), dessen Anfangston glücklich an den Schlußton der vorletzten Zeile anknüpft. Diesem aufsteigenden Tetrachord entspräche dann das absteigende mit der Gipfelnote b' (wie es tatsächlich in einem vereinfachten Schluß dieser Melodie bei geistlichen Umdichtungen erscheint).[1]) Indem dieses Tetrachord die Diskantklausel als Vertreterin der letzten Töne g' f' in sich aufnimmt und somit in der 2. Hälfte eine ausgezierte Form erhält, sieht sich der Bearbeiter vor die Aufgabe gestellt, in ähnlicher Weise von der Gipfelnote b' zu dem g' der Diskantklausel zu gelangen. Als solches dem Diskantmelisma vorangehendes Zwischenglied ergibt sich wie von selbst die absteigende Vierergruppe b' a' g' f' mit punktiertem Gipfelton ♩. ♩ ♩ ♩ entsprechend der gleichen Geltung des ersten Tons g' der Diskantklausel.[2])

Nachdem die Lücke so geschlossen, steht jetzt die wunderbar aus dem früheren sich entwickelnde, dabei so schön gesteigerte neue Schlußzeile wie aus einem Gusse fertig vor uns. Hierbei wird mir niemand zumuten, ich hätte angenommen, daß Isaak mit vollem Bewußtsein diese drei Zeilenstücke zur neuen Zeile verschmolzen, also eine Art Flickarbeit geleistet habe. Das künstlerische Schaffen vollzieht sich in einer Art Dämmerzustand (R. Wagner spricht von dem „schönen Unbewußtsein des Kunstschaffens"), und das Nachwirken der vorhandenen Tonverbindungen geschieht eben zumeist unter der Schwelle des Bewußtseins. Der nachfolgende zergliedernde Verstand des Tonsetzers selbst oder seiner Erklärer geht aber diesen Erscheinungen nach, ein Verfahren, durch das bekanntlich jede Kunstforschung die Beeinflussung eines jungen Meisters durch seine Vorgänger zu erweisen sucht.

Es erscheint nun durchaus nicht lächerlich, anzunehmen, daß die neue Schlußzeile Isaak selbst so vollendet erschien, daß er sie zum breiteren Ausklang der Strophe (wahrscheinlich echoartig) wiederholen ließ. Hat der Schlußklang in B zuerst wie in A keine Terz, so ist es wiederum für die musikalisch neuzeitlichere Empfindung in B bedeutungsvoll, daß er bei der Wiederholung dem Schlußklang die Terz statt der Quint beigibt, jener also eine beruhigendere Wirkung zuschreibt.

---

[1]) S. C. F. Becker, Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrh. Leipzig 1840. S. 72 ff.

[2]) Ob etwa die in A genau an dieser Stelle (tempus 16 f) gebrauchte Baßwendung ♩. ♩ ♩ ♩ (g f e d) vorbildlich war, die nur eine Terz (Dezim) höher gelegt werden mußte, möchte nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen sein. Freilich findet sich das aus diesen beiden Teilen bestehende Melisma schon in dem reizenden dreistimmigen Liedchen Fammi una grazia, amore, tempus 21 f, während die Verwendung im Choralis Constantinus II, 2 (DTÖ XVI/1 S. 13 Z. 5 und S. 17 Z. 3) jedenfalls später fällt.

Nun kommen wir auch auf die Verschiedenheit des ersten Tons der 4. Zeile in A und B (S. 23) zurück. Auch hier müssen wir die Fassung A (Ton e) als die ursprüngliche erkennen. Denn sie ist von Haus aus natürlicher, indem sie eine schöne aufsteigende Linie bietet statt der geknickten mit dem zweimaligen g in B. Daß Isaak sie in B geändert hat, leuchtet aber ebenfalls ein. Es geschah 1. wegen des Schlusses der vorhergehenden Zeile im G-Klang mit kleiner Terz, an die sich das e als querständig schlecht angeschlossen hätte (anders in A, wo der C-Klang vorhergeht); 2. weil er diesen Zeilenanfang von A, wie wir eben gesehen haben, für die letzte Zeile in B übernommen hatte und die abschwächende Wiederholung der Folge e' f' g' a' vermeiden wollte (das e' wird allerdings auch in der letzten Zeile durch das g' des Alts ein wenig gedeckt).

Es wurde schon erwähnt, daß der vierstimmige Satz in B wesentlich „homophon" ist, mit jener deutlichen Abgrenzung der Wortzeilen in der Musik ohne jede Verschränkung, wie sie in den leichteren italienischen Gesängen üblich war. Es wurde aber auch die Feinheit und scharfe Ausmeißelung des Satzes betont, die den im strengsten Kontrapunkt Bewanderten verrät. Es herrscht mit anderen Worten eine Einfachheit der Schreibweise, die den Durchgang durch die Künstlichkeit voraussetzt. Im einzelnen wurde schon die querharmonische Fassung der 3. Zeile hervorgehoben. Dazu wäre noch die Stimmführung in der Schlußzeile zu besehen. Wie die Neugestaltung der Liedweise selbst einen Höhepunkt schafft, der in dem b' mit folgendem Melisma (e-lend) gipfelt, so haben auch die übrigen Stimmen dabei eine ganz besonders hübsche Führung aufzuweisen. Äußerlich stellt sich diese Führung über einem liegenden Baß als Vermischung zweier möglicher Anschlußformen dar, einerseits von Terzsextparallelen (Fauxbourdon)

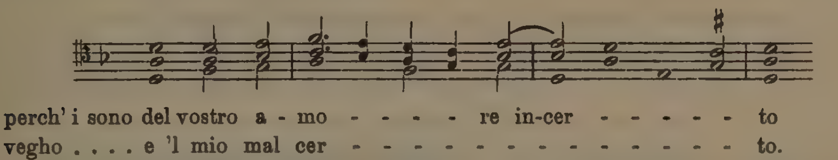
b' a' g' f' g'
f' e' d' c' d'
d' c' b a b

andererseits der Nachahmung des Diskant im Tenor. Die Vermischung geschieht in der Weise, daß der Alt seine Fauxbourdonstimme beibehält, der Tenor dagegen nach der ersten Untersext das zweite Viertel auf b einsetzt und nun den Diskant bis zum Ende des tempus tonlich-rhythmisch genau nachahmt. Die liegende Stimme des Basses wird eine Minima lang unterbrochen, und das Ergebnis ist ein in der Luft Schweben des reinen Quartengangs der oberen Stimmen. Ein halbes Jahrtausend war seit dem reinen Quartenorganum verstrichen, das Ohr war längst an weichere Klänge gewöhnt, und wenn auch das b der Unterstimmen den Klang teilweise füllt, so bleibt doch eine Herbheit zurück, die auch zu Isaaks Zeiten dürfte empfunden worden sein. Reine Quartenfolgen finden sich auch in den oben als Vorbild herangezogenen Gesängen.[1]) Scheint ihre Anwendung bei diesen nicht so sehr einem besonderen Ausdrucksbedürfnis, als einer gewissen primitiven oder

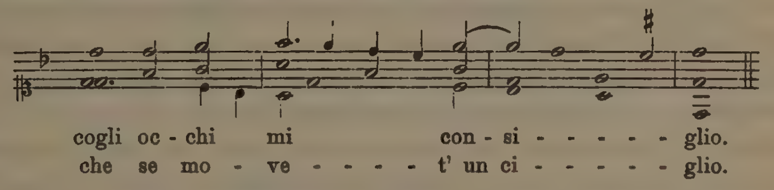
---

[1]) Für die Frottolen s. Schwartz a. a. O. S. 456, 460. Man sehe auch die Kadenzquarten bei dem Karnevalsgesang Trionfo della Minerva (Ausgabe von P. M. Masson in Bibl. de l'Inst. franç. de Florence III 1913) S. 72 tempus 12 und 11 vor Schluß zum Wort „presenza".

sorglosen Satzweise zu entspringen, so ist dies bei einem Künstler wie Isaak so gut wie ausgeschlossen. Wir sehen vielmehr im Innsbrucklied, wie in anderen Fällen bei Isaak den herben Klang zur Untermalung des Textausdruckes verwendet. Bei unserem Lied soll der Klang die Vorstellung von dem Hinausziehen in die Fremde, ins Elend, vertiefen. In der Vertonung des Polizianschen Gedichtes *Questo mostrarsi adirata* sehen wir gleichfalls die Quarten im Dienste des Ausdrucks, wenn sich der Liebhaber beklagt:



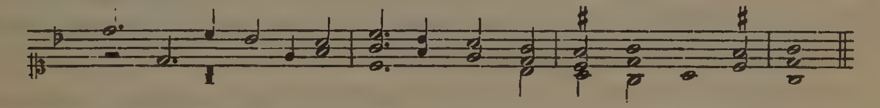

Die Absicht ist hier um so deutlicher, als Isaak zu dem folgenden, in der Stimmung verschiedenen Vers dieselbe Melodie, aber ohne die Quarten und in hellerer Farbe (Oktavverlegung zweier Stimmen) bringt.




Eine dritte ebenfalls bezeichnende Stelle ist dem Konstanzer Choralwerk entnommen (2. Teil DTÖ XVI/1 S. 157). Bei den Versen aus dem Heiligenkreuz-Offizium

Ligna legens in Sarepta
spem salutis est adepta
pauper muliercula.

wird zur Ortsbezeichnung „in Sarepta", d. i. jener fremden Stadt in Hungersnot, in die Gott den Elias zur armen Witwe entsendet (3. Buch d. Könige cap. 17[1]), folgender Tonsatz gesungen:



Endlich hat Isaak selbst diese Anwendung ins Parodistische gezogen, wenn er in dem Lied *Es het ein baur ein töchterlein* die Schlußzeile „in dem e l l e n d lass ich dich nit" mit Quarten in den Mittelstimmen versieht.[2])

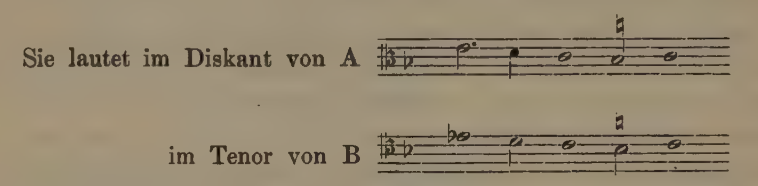
---

[1]) Herr Hofrat Prof. Rzach war so freundlich, mir die biblische Belegstelle anzugeben.

[2]) Eine hervorstechende Quartenfolge zeigt auch das Konstanzer Orgelstück auf (DTÖ XVI/1 S. 229 Zeile 3), das hier noch in anderem Zusammenhang zu erwähnen sein wird. — In Wolff Heckels Lautenbuch 1556 findet sich eine Übertragung des Liedes *Ich klag den tag und alle stund* für 2 Lauten (abgedruckt bei E. Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrh. Vjschr. f. M. VII 335) mit einem Quartengang, der mindestens dem allgemeinen Liedausdruck entspricht.

Nach dem Gesagten sind diese Quarten für die letzte Zeile von B wesentlich, daher bei Aufführungen in unseren Tagen beizubehalten.[1]

Noch wäre die eingangs (S. 20) erwähnte tonliche Verschiedenheit zwischen der hsl. Lesart A 1 und dem gedruckten Messensatz im Zusammenhalt mit B zu betrachten, da sie m. E. noch ein genaueres Zeitverhältnis erschließt. Die betreffende Stelle (in Zeile 2) bietet zugleich eine weitere Übereinstimmung zwischen den freien Stimmen von A und B.




Man merke nun, daß die Fassung A 1 e hat, B dagegen ein hier und gleichzeitig auch im Baß vorgezeichnetes es (abermals eine Feinheit, um nicht zu sagen Kühnheit der Bearbeitung B), und daß dieses es auch im Druck der Messe steht. Da wir keinen Grund haben, in die hsl. Fassung A eine Tiefalterierung des e zu es hineinzulesen — sie klingt auch in der Messe gar nicht gut —, so bleibt nur die Annahme, die Messenbearbeitung lehne sich an die mittlerweile entstandene Bearbeitung B an, so daß die sehr glaubliche Zeitfolge A Lied, B Lied, A Christe secundum zutage tritt.

Durch die zeitliche Einordnung der beiden Fassungen des Innsbruckliedes wird nun auch der Vorgang Brants klar[2]: hatte er bei Isaak die Verpflanzung der Tenorweise in den Sopran gesehen, so mochte ihn der Ehrgeiz packen, ein gleiches zu tun. Allerdings: Duo cum faciunt idem .... Brant gehörte dem musikalischen Freundeskreise Forsters an, dieser widmet ihm den 3. Teil seiner Liedsammlung, im 4. Teil erscheint die Brantsche Umarbeitung auf den Text eines Volksliedes aus dem Schmalkaldischen Krieg. Seine sieben Strophen (Neudruck bei Marriage a. a. O. S. 177) dürften nicht von Anfang an so vereinigt gewesen sein. Mehr noch als Str. 1 scheint Str. 4 mit ihrer doppelten Anlehnung an die erste Strophe des Innsbruckliedes den Ausgangspunkt zu bilden:

---

1) Das Volksliederbuch für Männerchor (Leipzig, Peters), bietet eine Bearbeitung, die die Quarten beseitigt hat, worauf ich in meiner Anzeige des Werkes (Ztschr. f. deutsches Alt. 1908 Bd. 50 S. 217) hinweisen mußte. In dem seither (1915) erschienenen Volksliederbuch für gemischten Chor kommen die Quarten wieder zu ihrem Recht; nur hätte eine solche Ausgabe für den allgemeinen Gebrauch statt der Mensuraleinteilung besser die Takteinteilung gebracht. — Die Schilderung des Seelenzustandes der verlassenen, auf fremder Insel ausgesetzten Ariadne hat R. Strauß in seiner Oper A. auf Naxos (1912) wesentlich durch ganz ähnliche, nur weiter ausgebaute Quartengänge bewerkstelligt.

2) Isaak B und Brant sind nacheinander abgedruckt in R. v. Liliencrons Nachtrag zu d. Hist. Volksliedern der Deutschen v. 13. bis 16. Jahrh. Leipzig 1869 S. XVII ff., vgl. auch daselbst S. 66 ff.

Das spil ist angefangen,
das wil mir werden lange,
in ellend muss ich sein.
Land Leut sind eingenommen
vnd bößlich darumb kommen,
dir klag ichs lieber Gott allein!

Wahrscheinlich sind Str. 4—6 und 1—3 je selbständig entstanden, dann vereinigt und um eine 7. Strophe vermehrt worden. Noch ist zu beachten, daß hier schon die in den späteren Umdichtungen meist beobachtete Verlängerung der letzten Zeile um 2 Silben eintritt, an der wohl die melodische Verbreiterung der Schlußzeile von B einen Anteil hat.

War Brant schon durch die Wahl der Hauptstimme gegen Isaak im Nachteil, so ist natürlich auch sein vierstimmiger Satz nicht zu vergleichen. Reich figuriert, aber handwerksmäßig, bietet er zwar anscheinend insofern mehr Abwechslung, als er die gleichen Melodiezeilen der Oberstimme in den anderen Stimmen teilweise verschieden behandelt. Doch ist der Grund davon wohl nur der, daß ihm selbst der Satz nicht so fest geprägt erschien, um ihn lediglich zu wiederholen.

Natürlich hat die Isaaksche B-Tenorstimme bei Brant den Diskantschluß bekommen, wie die Liedweise aus A in B. In gleicher Weise bekam jene Tenorstimme den Grund-(Fundamental-)schrittschluß, als sie bei einem anderen Bearbeiter in den Baß wanderte.[1]) Fast möchte man glauben, daß sich Joh. Kilian und J. v. Brant über diese Versuche am Isaakschen Tenor mit Georg Forster verständigt hätten. Denn auch die Kiliansche Arbeit ist im 4. Teil von Forsters Sammlung erschienen und zwar mit dem von oder für Forsters Freund Dietrich Schwartz von Haselbach umgedichteten Text „Ach lieb, ich muß dich lassen".[2]) Die beiden Oberstimmen sind gegen Schluß stärker figuriert, der Tenor geflissentlich einfach gesetzt (er würde dem Innsbruckgedicht in der Betonung sogar besser entsprechen als der Isaaksche B-Tenor). Eine ungeschickte Stimmführung läßt im vorletzten tempus die Oberstimmen unter den Tenor sinken, sie müssen dann durch Oktavsprünge gewaltsam wieder emporgehoben werden. Trotzdem erschien das Lied auch für Laute abgesetzt in Ochsenkhun's Sammlung 1558 (beginnend „Sieh, lieb, ich muß dich lassen", vgl. M. f. M. 1872 S. 54).

Von den Lautenbearbeitungen der Isaakschen B-Fassung ist gerade die bei Ochsenkhun deswegen hervorzuheben, weil sie die Quarten der Schlußzeile ohne Verschnörkelung und ohne Auslassung von Tönen rein bringt, offenbar weil der Bearbeiter die Stelle in ihrer herben Schönheit zu erhalten bestrebt war.

Daß von Spielübertragungen des Liedes nur solche nach B erhalten sind, kann nicht auffallen, da sowohl Gründe der leichteren Ausführbarkeit, als der größeren Anmut für diese Fassung sprachen. Auch die musikalische Einkleidung der geist-

[1]) So ist der Vorgang bei jenen Melodien zu denken, die uns später als feststehende Baßarien (Aria di-) entgegentreten.

[2]) Abdruck in Partitur M. f. M. 1871 S. 181, vgl. Böhme, Altd. Liederbuch S. 335, über Kilian vgl. noch Breslauer, Das deutsche Lied geistlich und weltlich (Katalog Berlin 1908), S. 405 f.

lichen Umdichtungen knüpft an B an, geht aber nicht bloß in der Vereinfachung des Satzes darüber hinaus, auch die Weise selbst wird noch vereinfacht (und z. T. geändert) und da ist es vor allem das Isaaksche Schlußmelisma, das dieser Richtung begreiflicher- aber bedauerlicherweise zum Opfer fällt.[1]) Doch ist die fernere Geschichte der Melodie und ihrer Bearbeitungen bis herauf zu J. Brahms' zwei Choralvorspielen über „O Welt, ich muß dich lassen“ [2]) nicht Gegenstand der vorliegenden Betrachtung.

* * *

Wir haben hier noch den Versuch zu machen, die gewonnene Einsicht in das zeitliche Verhältnis der beiden Bearbeitungen zu deren Einordnung in das Leben Isaaks, sowie zu der damit im Zusammenhang stehenden Behandlung der Frage nach der Volkstümlichkeit des Liedes vor Isaak zu verwenden, während die spätere Volkstümlichkeit zum großen Teil der Bearbeitung B zu danken ist, die ihrerseits zu der mehrfachen geistlichen Benutzung ermuntert hat.[3])

Die Lebensumstände Isaaks sind in Ansehung seiner heimatlichen Entwicklung gar nicht, für die spätere Zeit nur sehr lückenhaft bekannt. Er war Germane, reichsdeutscher Untertan aus Flandern, von gewinnendem Benehmen und frommer Denkungsart. Diese letzte Eigenschaft beweist nicht nur die weit überwiegende Anzahl kirchlicher Werke, sondern auch die Zugehörigkeit zur Laienbruderschaft eines Tiroler Chorherrnklosters (der wir die Kenntnis seines Todesjahres verdanken), und zu einer Florentiner Begräbnisbrüderschaft. Sein Name war und blieb Isaak.[4]) V. d. Straeten's gänzlich haltlose Vermutung, er habe seinen eigentlichen Namen Huygens (Hugonis) den Italienern zuliebe in Isaak umgewandelt, wird unter einem Seitenblick auf die frühere Meinung, er sei ein Deutscher i. e. S. gewesen, mit einer unverschämt-gehässigen Bemerkung gewürzt.[5]) Franz Waldner hat schon diese auf

---

[1]) Vgl. die Zusammenstellung bei C. F. Becker, a. a. O. und die bekannten Choralsammlungen.

[2]) Op. 122 Nr. 3 und 11. Bemerkenswert ist, daß beide Bearbeitungen den Isaakschen verzierten Schluß aufweisen. Zum zweiten dieser Orgelstücke möchte ich eine hübsche vergleichende Einzelheit erwähnen. Die reizende Echowirkung, in tonlich freier Weise in die Tiefe fallend, hat schon eine Vorgängerin in dem Isaakschen dreistimmigen Instrumentalsatz in G♭ (DTÖ XIV/1 S. 125). Dieses Stück mit seiner zweifellos spielmäßigen Schreibweise zeigt große Kunst in kleinem Rahmen und ist mutatis mutandis des gleichen Geistes wie das Brahmssche.

[3]) Ob allerdings auf diese Bearbeitung schon die Bemerkung zu dem „Liedlein auf sanndt Anna vnnd Joachim“: „In dem thon Inspruck ich muß dich lassenn“ zielt, ist zu bezweifeln (Cod. germ. 808 v. J. 1505, vgl. Böhme, Altd. Liederbuch S. 333, das dort für B genannte Jahr 1475 und viele andere Vermutungen lasse ich hier beiseite).

[4]) Die Schreibung des Namens entweder wie hier nach deutscher Art (schon bei Forkel) oder wie er sich selbst unterschrieb: Yza(a)c (Nachbildung bei La Mara Musikerbriefe I), ist allen Zwischenstufen vorzuziehen.

[5]) „Henri Huygens, appelé plus tard (sans doute depuis son arrivée en Italie où son nom véritable a dû malsonner beaucoup) Isaac, ce qui a servi, jusqu'ici, à dérouter énormement [? !] les musicologues au point de n'avoir pu, tout d'abord, que retirer timidement à l'Allemagne l'artiste distingué qu'elle s'était adjugé sans plus“. (La musique aux Pays-bas Bd. 8 S. 541.)

mißverständlicher Deutung des Testamentkopfes beruhende Annahme zurückgewiesen, indem er betont, bei Ugonis sei filius zu ergänzen.[1]) Für den, der noch zweifeln sollte, möchte ich auf die Testamente und Kodizille A. Willaerts verweisen.[2]) Hier steht an derselben Stelle des Eingangs zu den letztwilligen Erklärungen (in Venedig wie in Florenz nach einem Muster): filius quondam domini Dionisii (fiol del quondam messer Dionisio). Der einzige Unterschied ist neben der Bezeichnung des Vaters Willaert als Standesperson („Herr") die ausdrückliche Beifügung des Wortes filius, das der florentinische Notar Carsidoni für überflüssig erachtete, nicht ahnend, welche Folgen das vierhundert Jahre später haben sollte. Das Wort quondam, das v. d. Straeten irrtümlich auf den Namenswechsel bezieht, obwohl das Fehlen im Testament von 1502 ihn schon hätte stutzig machen müssen, findet sich ebenso bei Willaert und bedeutet klarerweise „weiland". Hugo Isaak ist daher zwischen 1502 und 1512 (dem ersten und zweiten Testament seines Sohnes) gestorben. Heinrich Isaak dürfte somit nicht viel früher als 1450 geboren sein. Es wäre natürlich — zu allem Überfluß sei's gesagt — ganz auffällig, daß die Italiener von diesem ihnen zuliebe angenommenen Namen auch wieder äußerst selten Gebrauch gemacht haben, sondern nach ihrer Gepflogenheit lediglich den Vornamen und die Bezeichnung der Herkunft anwendeten (Arrigo tedesco).

Die erste zeitlich feststehende Kunde von Isaak, ebenso wie die seines Sterbejahres hat uns Waldner vermittelt. Im Innsbrucker Reitbuch von 1484 wird ein Geldgeschenk an ihn verrechnet. Er hat also auf einer Reise in Innsbruck Halt gemacht, wo Herzog Siegmund an seinem Hof auch eine ständige Musikkapelle hielt. Hier fand Isaak Kunstgenossen vor, Paul Hofheimer vor allen, dann Kaplan und Chorleiter Nikolaus Krombsdorffer, einen komponierenden Posauner Konrad Kapfer und gewiß manche andere.[3])

Die schöne Sitte von Tonmeistern, in Form eines Musikstückes ein von ihrer Kunst zeugendes Stammbuchblatt zu hinterlassen (Kanons waren dafür noch im 18. und 19. Jahrhundert sehr beliebt), hat Isaak nachweislich in Ferrara und Konstanz geübt.[4]) Was liegt näher als der Gedanke, daß er es auch schon in

[1]) Heinrich Ysaac in Ztschr. d. Ferdinandeums f. Tirol u. V. III. Folge Heft 48 (1904) S. 173—201. Med. Dr. Franz Waldner, † 9. 11. 1917 nach vollendetem 74. Lebensjahre, Chefarzt der K. K. Staatsbahnen, tätiges Mitglied des Innsbrucker Museumsvereins, hat sich um seine Tiroler Heimat sehr verdient gemacht und ist besonders auch der Tiroler Musikpflege früherer Zeiten eifrig nachgegangen. Er hat die heimischen Archive auf Nachrichten über Musiker durchpflügt und sich außer mit Isaak und Hofheimer mit dem Lateinlehrer Petrus Tritonius beschäftigt, dessen bürgerlichen Namen Treibenreiff er nach mancherlei heiteren Vermutungen früherer Forscher zweifellos festgestellt hat. In der letzten Zeit galten seine Forschungen Tiroler Instrumentenmachern. Die Musikgeschichte wird Waldner ein ehrenvolles Gedenken bewahren.

[2]) Bei v. d. Straeten selbst a. a. O. Bd. 6 S. 228 ff.

[3]) Heinr. Hammer, Liter. Beziehungen und musikalisches Leben des Hofes Herzog Siegmunds von Tirol. Ztschr. d. Ferdinandeums III. Folge Heft 43 (1899) S. 71 ff.

[4]) Nach einem undatierten Bericht an den Herzog Herkules von Ferrara (im Staatsarchiv Modena) hat Isaak in Ferrara geweilt und in zwei Tagen eine Motette über ein näher bezeichnetes Thema gemacht, dessen Wahl wahrscheinlich durch eine persönliche oder örtliche

Innsbruck so gehalten hat? Wir haben gesehen, daß die Innsbruckweise in der Fassung A älter als Isaak ist. Für ihn sind auch die Verse nicht gedichtet, da Innsbruck nicht seine Heimat; auch hätte ihn, wenn er das Gedicht zum Zwecke eines solchen künstlich gearbeiteten Albumblattes selbst erst vertont hätte, nichts gehindert, die Weise gleich auf den Kanon einzurichten, was, wie wir (S. 22 f.) gesehen haben, nicht der Fall ist. Dagegen mochte ihm die lose Beziehung der Anfangverse genügen, das dort jedenfalls sehr bekannte Lied für eine Bearbeitung in dem ihm einstweilen einzig vertrauten Stil seiner Heimat zu wählen. Vielleicht war es ihm besonders um ein Zeugnis seiner Kunst und eine Aufmerksamkeit gegen Hofheimer zu tun. Dieser mag später seinen Dank durch Veranlassung von Isaaks Berufung an den kaiserlichen Hof abgestattet haben.

Wenn die Entstehung des Liedes weiter zurückliegt, ist natürlich auch die Verfasserschaft Maximilians, der erst 1490 in nähere Beziehungen zu Tirol trat, für das Gedicht ausgeschlossen, so sehr er auch später an diesem Lande und dessen Hauptstadt hing und obwohl er sich auch schöngeistig betätigte. Dagegen hat das Lied einige Kennzeichen volkstümlicher Art. Vor allem im Gedicht die formelhaften Wendungen: „ich fahr dahin“, „dem liebsten Bulen mein“, „Mein Trost ob allen Weiben“. Sodann die Art der Beschlossenheit jeder Zeile in Wort und Ton. Endlich die leicht einprägsamen Tonfolgen der Weise. Was den Rhythmus anbelangt, so ist in A nach Beseitigung der durch den Kanon bedingten Pausen, ein einfacher, volkstümlicher gegeben, der andrerseits durch die Sechstaktigkeit der geistlosen quadratischen Form ausweicht:

𝅗𝅥 | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩ | 𝅗𝅥

In B entsteht eine künstliche rhythmische Abwechslung, indem (wie schon S. 23 erwähnt), je die 4. und 5. Silbe der ersten und zweiten Zeile gedehnt werden, während dies bei der dritten Zeile nicht geschieht, die dadurch außer der geringeren Silbenzahl verhältnismäßig noch kürzer erscheint, eine gewiß reizvolle, aber doch nicht volksmäßige Wendung. Man bemerke übrigens in A noch den engen Anschluß an die Silbenaussprache in „fāhr dăhin“ und „frēmdĕ Land“ durch punktierten Rhythmus. Es ist aber ganz folgerichtig, daß B diese Punktierung wegen der Nachbarschaft der gedehnten Silben fallen läßt.

---

Beziehung zu Ferrara veranlaßt war. Aus diesem Bericht läßt sich ebensowenig ein längerer Aufenthalt oder gar eine wirklich erfolgte Anstellung Isaaks in Ferrara herauslesen (vgl. Waldner, Ysaac S. 179), wie aus den von Thürlings (DTB III/2) herangezogenen Stellen der Sicherschen und Tschudischen Hss. (St. Gallen 530, 463/4) ein dauernder Aufenthalt in Konstanz. Der Beisatz zu dem (schon oben S. 29 Anm. 2 erwähnten) Orgelstück: H. Isaac ex peticione Magistri Martini Vogelmayer Org. tunc temporis Constancie ist in den drei letzten Worten mit Thürlings gewiß auf Isaak zu deuten, aber gerade dieses tunc temporis (ebenso das Constantiae posuit der Tschudischen Hs. für die Motette Virgo prudentissima) läßt m. E. auf einen jeweils nur vorübergehenden Aufenthalt schließen. Das Orgelstück war offenbar wieder ein solches Gedenkblatt, nur haben wir diesesmal Kenntnis von dem persönlichen Anlaß seines Entstehens.

Isaak wird zuweilen als der Erfinder der Innsbruckweise aus dem Grunde angesehen, weil sie (in B) die Oberstimme bildet. Es ist hier nicht der Ort, die ganze Frage nach der Hauptstimme und ihrer Lage im damaligen mehrstimmigen Liedsatz aufzurollen. Nur so viel muß gesagt werden, daß die ganz allgemein hingestellte Regel „Tenor: fremde (Volks- oder Kunst-)Weise; Diskant: selbsterfundene Weise“ zumindest für die deutschen Liedsätze nicht zu brauchen ist. Abgesehen von dem Falle der Doppellieder[1]) gibt es solche, in denen die Führung zwischen den Stimmen abwechselt (Isaak „Es het ein Baur ein Töchterlein“ vgl. Eitner-Erk-Kade, Einleitung zu Ott, Publ. d. G. f. M. IV S. 123), aber auch Gesänge mit der vollständigen Melodie nur in der Oberstimme (Isaak „Ein frölich Wesen“ vgl. das Quodlibet in Schweltzels Sammlung 1544 bei Eitner, Das deutsche Lied I S. 73). Eine Reihe von Fällen gibt es endlich, wo wir die Hauptstimme nicht mit Sicherheit zu erkennen vermögen. Ohne in den entgegengesetzten, noch schlimmeren Fehler zu verfallen und die Tenorhauptstimme überhaupt zu leugnen, muß doch gesagt werden, daß hierin schon im 15. Jahrhundert eine gewisse Freiheit herrscht, der gegenüber die Festlegung des Diskantvorkommens für eigene Erfindung, der Verwendung in den übrigen Stimmen für fremde Weisen keine Berechtigung hat. Bei unserem Innsbrucklied konnte aber diese Beweisführung nur in Frage kommen, solange man B als die einzige oder doch erste Bearbeitung ansah.

Wir sind nun so weit, die Entstehung von A als einer Gelegenheitskomposition bei der ersten Anwesenheit Isaaks in Innsbruck unter Benützung eines volkstümlichen Tiroler Liedes anzunehmen. Nun kam Isaak in das Land, wo zu allen Zeiten die Neigung zu einer durchsichtigeren Kunsttechnik bestand, oder, wie wir auch sagen können, wo volkstümliche Einfachheit auch für die ernste Kunst nicht zurückgewiesen wurde. Es hat sich ja dann an der deutschen Tonkunst gezeigt, wie die Verschmelzung und Durchdringung beider Techniken im Dienste bedeutender Gedanken die höchste Kunstentwicklung zutage fördern mußte. Mit den verwickelten Anfgaben niederländischer Setzkunst vertraut, wurde Isaak in Florenz, wo gerade eine Zeit froher Friedenswerke angebrochen war, in die Schönheitsziele südlicher Kunst eingeführt. Seine italienischen Lieder geben Zeugnis, wie er sich diesen leichten, anmutigen Ton anzueignen wußte. Wir haben aber keine Veranlassung anzunehmen, daß Isaak in Florenz des Innsbruckliedes gedacht habe, dessen Umwelt ihm gänzlich entschwunden war. Erst seine Berufung zu Kaiser Maximilian brachte ihn für längere Zeit nach Deutschland, wo er vielleicht wie Rol. Lassus seine Tage beschlossen hätte, wäre er nicht durch Verheiratung und Grunderwerb mit Florenz verkettet gewesen.

Daß Isaak einen großen Teil seiner deutschen Zeit in Innsbruck zugebracht haben, ja dieses sein eigentlicher Wohnsitz gewesen sein wird, scheint mir sehr

---

[1]) Hier möchte ich nur das Isaaksche Doppellied Fortuna — Bruder Conrat erwähnen, bei dem die Fortunaweise im Diskant liegt. Eine vierstimmige Bearbeitung des Bruder-Conrat-Liedes allein hat Isaak für das dritte Agnus der Liedermesse verwendet. Dieser Messensatz erweist sich denn auch zugleich als die gesuchte Gesangvorlage für das aus Klebers Tabulaturbuch bei Eitner (Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. II S. 171) und Wolf (DTÖ XIV/1 S. 145) abgedruckte Orgelstück.

wahrscheinlich, da ihm die Bezüge aus Tiroler Einkünften zugewiesen waren und da er als Komponist des Kaisers doch gerade für dessen Mußestunden zur Verfügung stehen mußte, die Maximilian so gerne in seinem geliebten Land Tirol zubrachte. Daneben kam Wien in Betracht[1]), sowie vorübergehende Aufenthalte in Städten, wohin den Kaiser festliche Anlässe riefen. Wenn Isaak zu solchen Fahrten Innsbruck verlassen mußte, war stets Gelegenheit, sich des Liedes zu erinnern. Aber auch als er 1502 nach Florenz fuhr (Febr. 1500 und Dezember 1501 ist er in Innsbruck nachgewiesen[2]), mag er es zur zweiten Bearbeitung vorgenommen haben. Oder war es beim letzten, endgültigen Abschied von Innsbruck 1514? Wie dem auch sei, jedenfalls liegt der erste, entscheidende Florentiner Aufenthalt zwischen der Abfassung von A und B.

Es sei mir nur gestattet, noch ein Wort zur Messe zu sagen. Wir haben oben aus einer Einzelheit geschlossen, daß die Liedermesse nach der Fassung B entstanden sei. Daß Isaak gerade das Innsbrucklied aufgenommen hat, läßt die Annahme sehr natürlich erscheinen, daß er sie für eine Tiroler Kirche geschrieben habe. Was läge näher, als an die Klosterkirche Neustift bei Brixen zu denken, da er in die Laienbruderschaft dieses Stiftes aufgenommen worden war. Vielleicht war diese Aufnahme selbst der Anlaß zur Abfassung der Messe, und wir hätten für sie dann das Entstehungsjahr 1506. Wie mag es die Tiroler Patres angeheimelt haben, wenn sie im Christe vom Chor herab die schöne tiroler Weise in kunstvoller Verschlingung vortragen hörten! Rhaw hat die zehn Messen als Schulausgabe veröffentlicht, wie er es auch 1544 mit deutschen Gesängen getan hat. Daß er unter zehn Messen zwei von Isaak wählte, läßt die Wertschätzung erkennen, die der Meister noch lange nach seinem Tode genoß.[3])

Die zwei Bearbeitungen des Liedes aber, die wir hier ins Einzelne untersucht haben, stehen da als beachtenswerte durch die gleiche Weise verbundene Denkmäler zweier verschiedener Welten, ausgedrückt in zwei Kunststilen, dort die schwere niederdeutsche Art, hier die leichtblütige südländische mit dem Einschlage deutschen Gemüts, dort künstlicher Aufbau, verschlungene Arbeit, Gotik — hier einfache, aber fein ausgemeißelte Linien, nicht primitiv, sondern durch die Künstlichkeit hindurchgegangen — gegenüber der Gotik dort kann man hier immerhin die Renaissance zum Vergleich heranziehen —, endlich sehen wir an bedeutungsvoller Zeitwende in A einen Vertreter des Mittelalters mit seiner Gleichberechtigung der Stimmen, in B schon einen Boten der Neuzeit mit der Zusammendrängung des Gehalts in die

---

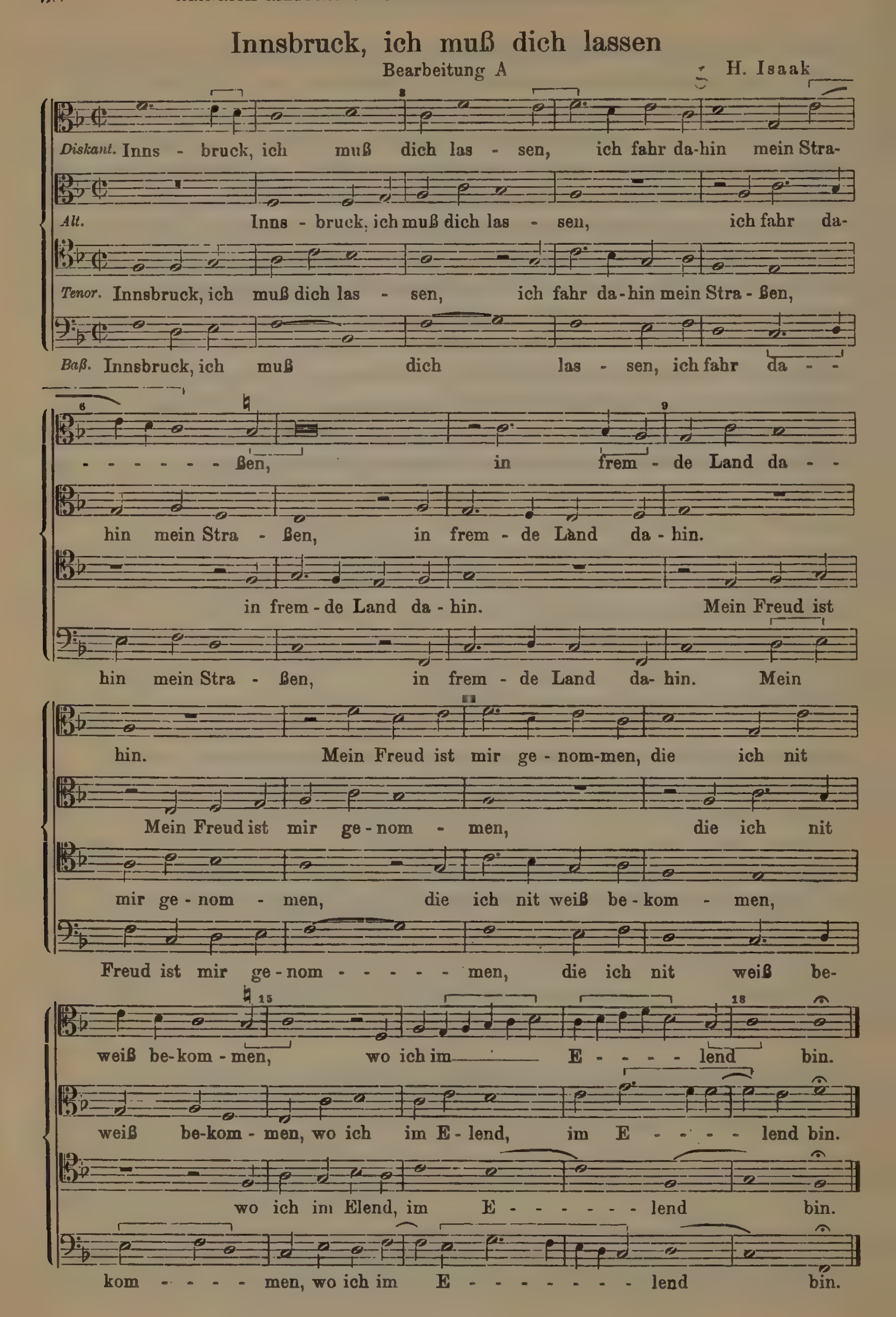
[1]) Das erstemal 1496, da Maximilian mit Befehl aus dem Heerlager von Pisa „Isaak und seine Hausfrau gen Wien verordnet“ hatte (Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, M. f. M. 1897 Beil. S. 29), freilich ohne daß wir erfahren, ob von Florenz, Augsburg oder Innsbruck.

[2]) Waldner, Nachrichten S. 32. — Sandberger, Beitr. zur Gesch. der bayer. Hofkapelle I. Leipzig 1894 S. 20 Anm. 3.

[3]) Ja noch 1586 wird dem Basilius Köhler bei seiner Anstellung als Kantor an der Dresdner Kreuzkirche befohlen: „Isaac, Senffel ... dern Componisten gesenge soll er zum figuriren in der Kirch nach Gelegenheit der Feste gebrauchen“ (K. Held, V. f. M. W. X 275).

führende Oberstimme, wofür als Probe gelte, daß sich die Bearbeitung auch als einstimmiges Lied mit Instrumentbegleitung bringen läßt.

Im Lied selbst haben wir eine feine Blüte vor uns, deren Ursprung nach Wort und Weise in Dunkel gehüllt ist, die aber wohl nach Beschaffenheit der Weise in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen ist. Das Lied ist volkstümlich und vielleicht bis zu Isaaks Zeiten nur mündlich in Tirol fortgepflanzt worden. Isaak hat, auf dem Weg nach dem Süden vor der Brennerfahrt in Innsbruck verweilend, es wohl als Gedenkblatt künstlich bearbeitet. Aber erst seine zweite Bearbeitung hat das Lied über die engeren Tiroler Grenzen hinaus beliebt gemacht. Die alte Bearbeitung hat Isaak in eine Messe hinübergerettet, die neue ist auf Klavier- und Zupfinstrumente mehrfach übertragen worden und sodann auf dem Wege des evangelischen Gemeindegesanges in zahlreichen geistlichen (und auch einigen weltlichen) Umdichtungen mit vereinfachter Melodie über die ganze Welt verbreitet worden. Heute endlich hat man auch den ursprünglichen weltlichen Text in der wiederaufgenommenen Bearbeitung B für den Chorgesang nutzbar gemacht.


Innsbruck, ich muß dich lassen
Bearbeitung A
H. Isaak
Diskant. Inns - bruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da-hin mein Stra-
Alt. Inns - bruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da-
Tenor. Innsbruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da-hin mein Stra - ßen,
Baß. Innsbruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da - -
- - - - - - ßen, in frem - de Land da - -
hin mein Stra - ßen, in frem - de Land da - hin.
in frem - de Land da - hin. Mein Freud ist
hin mein Stra - ßen, in frem - de Land da- hin. Mein
hin. Mein Freud ist mir ge - nom-men, die ich nit
Mein Freud ist mir ge - nom - men, die ich nit
mir ge - nom - men, die ich nit weiß be - kom - men,
Freud ist mir ge - nom - - - - - men, die ich nit weiß be-
weiß be-kom - men, wo ich im E - - - - lend bin.
weiß be-kom - men, wo ich im E - lend, im E - - - - lend bin.
wo ich im Elend, im E - - - - - - lend bin.
kom - - - - men, wo ich im E - - - - - - - - lend bin.

# Luther und die Musik

Von

## Hermann Kretzschmar

Unter der nicht allzu großen Zahl von Laien, die von Ambrosius bis zu Thibaut für die Entwicklung der Musik wichtig gewesen sind, ist zweifellos Martin Luther der bedeutendste. Seine Bedeutung aber liegt darin, daß er der musikalischen Begabung im Volke die Bahn frei machte und unbenutzt gebliebene Laienkraft zum Dienst an der Tonkunst heranzog. Daß Luther gesungen und Laute gespielt hat, daß er die Musik geliebt und hoch bewertet hat, steht fest, aber weniger sicher ist es, wie weit seine praktische Begabung und Leistungsfähigkeit gereicht hat. Er selbst erhebt, obwohl er eine Anzahl Melodien erfunden oder eingerichtet hat, keinen Anspruch auf Komponistenruhm und weist den Gedanken weit ab, sich mit Männern vom Schlage L. Senfls messen zu wollen. Wohl mit Recht, soweit es sich um Messen und Motetten handelt. Anders aber steht es mit den Gemeindemelodien, mit den eigentlichen Kirchenliedern. Diese haben erst durch Luther volles und wirkliches Bürgerrecht erlangt, sie sind durch ihn so gut wie neu geschaffen worden; seine eignen haben beinahe vierhundert Jahre lang ihre Lebenskraft behauptet und treten an Kraft und Schärfe des Ausdrucks vor den meisten später entstandenen Chorälen hervor, wie alte Sturmeichen im jungen Nadelwald. Das bekannteste Hauptstück dieser zwanzig Lutherchoräle, „Ein' feste Burg usw." zeigt am klarsten, worauf das Geheimnis von Luthers Choralwirkung beruht: Sie schöpft aus dem Minne- und Meistersang der benachbarten Zeit, die Mehrzahl ihrer Motive findet man in der Jenaer Liederhandschrift und in Runges Sammlung des Colmarschen Meistersanges. Aber Luthers Stärke liegt eben darin, daß er bekanntes und allgemein zugängliches Gut zu neuer und origineller Wirkung zu bringen versteht. So oft wir den vier Tönen *c c c g* in der Kunstmusik der vorhergehenden Zeit begegnen, nirgends packen sie uns so fest und entschieden wie am Eingang des Lutherschen Trutzliedes. Das ist seinerzeit auch Klopstock aufgefallen, der in der Vorrede zu seinen geistlichen Liedern von den Lutherschen Melodien sagt: „sie haben einen großen Vorzug vor den meisten andern". Untersucht man das Wesen dieses Vorzugs, so ergibt sich die Verbindung von volkstümlicher Einfachheit und Schlichtheit mit einer

Kraft und Feinheit des Ausdrucks, die die melodischen Wendungen aufs engste der Gesamtstimmung des Textes und der Natur seiner einzelnen Zeilen anpaßt. Nehmen wir: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“. Das fängt mit einem maßvollen Freudenton an, der auch für eine unwichtigere Ursache passen würde, aber schon in der zweiten Zeile kommen die großen Intervalle und die tiefe Tonlage, und diese Ausdrucksmittel versetzen uns in eine Spannung, die erst durch den Skalengang der Schlußzeile gelöst wird. Oder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“. Hier zeigen der gedrückte Anfang der ersten Zeile, der Aufschrei an ihrem Ende auch dem, der den Text nicht kennt, daß eine bittere Wehklage angestimmt wird. Und wenn wir die Lutherschen Choräle weiter durchgehen, das Ergebnis bleibt immer das gleiche: wir haben es mit einer erlebten, unmittelbar aus dem Gemüt gequollenen Musik zu tun, und angesichts dieser Tatsache werden wir die Frage, ob Luther zu den Komponisten gerechnet werden darf, unbedingt bejahen können. Soweit es evangelische Gemeindemelodien betrifft, gehört er zu den ersten, zu den vorbildlichen, den unübertroffnen Tonsetzern.

Luther hat durch seine eignen Melodien nicht bloß der Kirche, sondern auch der Musik einen großen unmittelbaren Dienst geleistet, einmal durch den unbestreitbaren Kunstwert dieser Gesänge, zum andern aber und noch mehr dadurch, daß er mit seinen Liedern auch dem gemeinen Mann die Zunge löste und es ihm ermöglichte am Gottesdienste mitzuwirken. Dem Gemeindegesang war ja auch in der vorreformatorischen Zeit ein Plätzchen in der Liturgie geblieben, aber die Erweiterung, die er durch Luther erfuhr, hob ihn auf die vorderste Stelle der Kultusmittel und sogar weit über die Linie hinaus, mit der der Reformator selbst seinen Wirkungskreis begrenzen wollte. Die „formula missae“ sowohl wie die „Deutsche Messe“ lassen keinen Zweifel darüber, daß Luther mit der Ausdehnung, die heute der Gesang von Gemeindeliedern in den evangelischen Kirchen angenommen hat, nicht einverstanden sein würde. In unsern kleinen Städten und Dörfern überwuchert der Vortrag von Chorälen die ganze Liturgie förmlich gewalttätig, die Gemeinde stellt sich ihrem Gott und der Heiligkeit des Ortes fast aufdringlich gegenüber, die erhebende, fortreißende Wirkung, die der gemeinsame Gesang einer Volksmenge ausüben kann, wird durch die zu starke Abnützung dieses Mittels gefährdet. Der Gemeindegesang äußert seine volle Kraft nur im Bunde und im Wechsel mit den andern geschichtlichen Trägern der Liturgie; erst im Laufe von deren Verfall, in Zeiten der Bequemlichkeit und Gedankenlosigkeit hat er ihr breitester oder alleiniger Träger werden können. Heute hat glücklicherweise wieder eine bessere Einsicht Platz gegriffen, und die Gemeinden, die einer sonntäglichen Figuralmusik und eines eignen Sängerchors, sei er noch so bescheiden, gänzlich entbehren, fangen an zu den Ausnahmen zu zählen. Aber auch sie pflegen sich wenigstens an den hohen Festen zu einer musikalischen Kunstleistung aufzuraffen.

Es besteht demnach begründete Aussicht, daß wir in absehbarer Zeit mit der evangelischen Kirchenmusik wieder auf die Höhe gelangen, auf die sie Luther stellen wollte und auf der sie tatsächlich im 16. Jahrhundert und auch noch bis zum 30jährigen Krieg, wenn auch nicht überall, so doch in Sachsen, Thüringen

und in andren musikalisch gesegneteren Landesteilen gestanden hat. Daß sich diese Hoffnung mehr und mehr erfüllt, hängt wesentlich von dem Eifer und der Einsicht ab, welche Geistliche und Kirchenbehörden für den Gegenstand aufbringen. Da sind alte und lange Versäumnisse wieder gut zu machen. Bei der Ausbildung unsrer jungen Theologen ist Menschenalter hindurch der musikalische Teil ganz verabsäumt worden, und auch jetzt noch geschieht für ihn entschieden zu wenig.

In der höheren Geltung, die der Gemeindegesang durch Luther in der Liturgie erhielt, liegt der Ausgangspunkt für den neuen Aufschwung der musikalischen Volkskraft. Vermittelt und gesichert wurde er in erster Linie durch die Schule, deren musikalische Aufgaben namentlich durch Melanchthon neu geordnet wurden. Der Schule traten aber aus Laienkreisen starke Mithelfer zur Seite, der gewichtigste in den Kantoreien, die zwar schon in der vorreformatorischen Zeit in der Form der Kalandsbrüder und in andren Vereinigungen Vorgänger und Vorläufer hatten, die aber erst von Luthers Zeit ab und wahrscheinlich unter seinem Einfluß zu bemerkenswerter Blüte gelangten. In diesen Kantoreien gipfelt der Luthersche Plan des Aufgebots und der Ausnutzung der Laienkraft. Kühn und folgerichtig waren sie als Abschluß und Krone der von der Schule erwarteten musikalischen Leistungen gedacht. Diese stellte aus der Reihe der Begabten, und mit Vorliebe auch der Bedürftigen, die Knabenchöre, die sogenannten Kurrendaner. Aus den erwachsenen Kurrendanern aber ließen sich in der Zeit, die noch keine Freizügigkeit kannte, an allen Orten, die für den gemischten Chor nötigen Tenöre und Bässe entnehmen, später, als zur Motette die Kantate getreten war, auch die Geiger und Bläser. Auf diesem von Luther geschaffnen Grunde hat die Kirchenmusik im Königreich Sachsen noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein geblüht. Die von unsrer Denkmälerkommission zur Katalogisierung der vorhandenen Bestände ausgeschickten Sendboten finden auch heute noch, wo so viel zerstört und makuliert worden ist, in kleinen Orten erstaunliche Mengen kunstgerecht gearbeiteter und ehedem fleißig gebrauchter Kantaten. Die berühmten Arbeiten S. Bachs befinden sich in großer Gesellschaft, und die Werke der Tag und Bergt z. B. sind auch noch in einer Zeit, wo die Bachausgabe schon im Erscheinen begriffen war, viel benutzt worden, unter andern in den Dresdner Hauptkirchen zur Zeit Julius Ottos.

Mit den gegebenen Feststellungen sind bereits die Fernwirkungen gestreift, die sich aus Luthers Einfluß auf die deutsche Musik seiner Zeit ergeben haben. Konnte ihm im allgemeinen eine Steigerung der musikalischen Volkskraft zugeschrieben werden, die sich im besonderen und am bedeutendsten dadurch äußerte, daß Kunstmittel, die bisher, wie die Chöre und Kapellen der Höfe und Residenzen, nur spärlich vorhanden waren, im ganzen Land bis in die Dörfer nachgebildet und verbreitet wurden, so folgte nun bald auch ein Aufschwung der schöpferischen Begabung. Das Sprichwort „Frisia non cantat“ lebt zwar auch heute noch, wo ihm nur der eine Name Brahms entgegengestellt zu werden braucht, es hat aber seine Gültigkeit schon seit vier Jahrhunderten verloren und zwar vor allem durch Männer, die unmittelbar in die Fußtapfen Luthers traten. An ihrer Spitze steht Johannes Eccard,

der Begründer jener Kunst der Choralbearbeitung, die in den Werken S. Bachs gipfelt. Daß sie mit ihnen nicht erschöpft ist, haben neuerdings wieder die Arbeiten Max Regers bewiesen. Luthers Kirchenlied bleibt eben, geradeso wie das alte Volkslied, ein Quell, der nie versiegt, der immer wieder für Geist und Gemüt frische Nahrung und Anregung bietet. Aber nicht bloß der Kirche ist Luthers Musikliebe zugute gekommen, sondern der musikalischen Komposition Mittel- und Norddeutschlands überhaupt. Vorher durch die Österreicher ganz in den Schatten gestellt, auf Konrad Paumann und spärliche Mitarbeiter beschränkt, erhebt sie sich nach dem Bekanntwerden von Rhaws „Gesängen für die gemeinen Schulen“ verhältnismäßig schnell zu der Höhe, auf der H. L. Haßler, auf der vor allem Heinrich Schütz steht. Daß bei letzterem der Luthersche Hintergrund, der Choralboden zurücktritt, läßt sich nicht verkennen, der Zusammenhang mit Luther äußert sich nichtsdestoweniger deutlich. Er besteht in der Achtung, in der Liebe zum alten Musikgut, der Schütz besonders im Rezitativteil seiner Passionen, in ihrem Festhalten am sogenannten Gregorianischen Choral Ausdruck gegeben hat. Denn das ist für Luther wesentlich, daß er wohl ein Neuerer, aber kein Stürmer war. Das hat Vorteile und Nachteile gehabt. Auf dem Wege Luthers war zum Musikdrama, das uns die Italiener noch im Jahrhundert seines Todes brachten, nicht zu gelangen, und daß wir uns in diese neue Kunst nur ziemlich schwerfällig fanden, darf mit auf die Tradition der Lutherschen Zeit zurückgeführt werden. Aber der Vorteil lag darin, daß sich unsere Musik noch lange hin, bis in die Zeit R. Wagners, einer ruhigen Entwicklung erfreuen durfte, daß uns die Kämpfe, die auf romanischem Gebiete tobten, erspart blieben.

Wie sehr Luther darauf bedacht war, den Fortbestand der guten alten kirchlichen Musik zu sichern, zeigt sich schon äußerlich darin, daß er in der formula missae sowohl, wie in der deutschen Messe den größeren Teil des Raumes dazu verwendet, die Akzentweisen für die vom Priester vorzutragenden Sätze, namentlich für Epistel und Evangelium, festzustellen und zu sichern. Den Gemeindegesang erwähnt er nur beiläufig, nennt einzelne Lieder und diejenigen Stellen der Liturgie, für die sie bestimmt sind, geht aber auf diese Lieder ebensowenig ein, wie auf die Bedeutung und Ordnung des Gemeindegesanges überhaupt. Trotzdem kann man nicht daran zweifeln, daß die Erhebung des Gemeindegesangs zu einem rechtmäßigen und verordneten Stück des Gottesdienstes in dem äußern Gesicht der neuen Konfession den entscheidenden Zug bildete. Konnte man doch noch während des ganzen 16. Jahrhunderts, wenn man in einem fremden Orte am Sonntag eine katholische Kirche betrat, lange im Unklaren sein, ob man zu den Bekennern des alten oder des neuen Glaubens geraten sei. Hier wie dort sang der Chor lateinische Sätze, der Geistliche den alten Akzent. Aber, wenn an Stelle des Chorintroitus das Morgenlied der Gemeinde erklang, wenn sie nach dem Evangelium das „Wir glauben all an einen Gott“ anstimmte, dann war man sicher bei evangelischen Leuten. An diesem Merkmal fand sich unter anderen der junge Thomas Platter, wie er berichtet, zurecht, als er zum erstenmal aus dem Schweizer Waadtland nach Deutschland kam.

Wie wichtig der Gemeindegesang für die musikalische Richtung und Leistungsfähigkeit der einzelnen Länder und Landesteile war, hat sich besonders deutlich ge-

zeigt, als in der Zelterschen Zeit, am Anfang des 19. Jahrhunderts die Chorvereine ins Leben traten. Im evangelischen Deutschland blühten sie schnell auf und wurden ein dichtes Netz, auch England machte sie sich bald zu eigen; auf katholischem Boden ließen sie auf sich warten, in Frankreich und Italien haben sie sich bis heute nur wenig eingebürgert. Den Schaden trägt nicht bloß die große Vokalmusik, sondern auch das allgemeine musikalische Landestalent. So sind auch unsere Chorvereine durch und durch Früchte des Lutherschen Musikgeistes, und es würde gar nichts schaden, wenn Dirigenten, die Bachs Kantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott" einstudieren, ihre Sängerinnen und Sänger mit dieser Tatsache bekannt machten; denn geschichtlicher Sinn ist auch für das Singen und Musizieren förderlich.

Darüber klar zu sein, wo unsere heutige Musikpflege auf Lutherschen Wegen wandelt, ist wünschenswert. Aber wichtiger ist es zu wissen, wo wir hinter seinen Absichten zurückgeblieben sind. Das ist an mehreren Punkten der Fall, an keinem empfindlicher als auf dem Gebiet der musikalischen Jugenderziehung. Daß diese im guten Stande sei, war für Luther nicht bloß eine selbstverständliche Voraussetzung, sondern dieser Frage galt seine Hauptsorge. Das beweisen die an Behörden gerichteten Weisungen, das beweisen gelegentliche Bemerkungen, die sich über Briefe und ähnliche Stellen bis in die „Tischreden" verfolgen lassen. Aus einer Anzahl Schulordnungen des 16. Jahrhunderts können wir ersehen, wie man sich bemühte, dem Willen des Reformators zu entsprechen. Nach dem dreißigjährigen Krieg, der diese Bestrebungen vernichtete, hat es lange, es hat bis in das 19. Jahrhundert gedauert, ehe auf der ganzen Linie hier wieder an Luther angeknüpft wurde. Heute ist die Aufbesserung, die Reform des Schulgesangs eine Frage, der die Kultusbehörden nicht bloß der evangelischen Länder ernste Aufmerksamkeit schenken. Freilich besteht wenig Aussicht, daß wir uns, wenn überhaupt, so doch in absehbarer Zeit dem hier von Luther und seinen Mitarbeitern gesteckten Ziele nähern. Das große Publikum wird allerdings durch die breite Behandlung, die heute musikalische Dinge in der Presse erfahren, zu dem Glauben verführt, daß es niemals um die Kunst der Töne besser bestellt gewesen sei, als in unserer Zeit der berühmten Dirigenten mit der Stirnlocke, den gepuderten Händen und den langen Manschetten. Davon, daß die Musik gerade an den wichtigsten Stellen, den Volksschulen und den gelehrten Schulen, arg zurückgedrängt worden ist und starke Einbuße erlitten hat, weiß es nichts. Tatsächlich sind wir hier aber zu betrübenden Zuständen gelangt. Die musikalische Versorgung der Schule ist ungenügend. Bei der Mannigfaltigkeit der Forderungen, die an die Schule von immer neuen Fächern her erhoben werden, ist die Musik zum Aschenbrödel geworden, und sie wird sich damit bescheiden müssen, daß ihr die Stellung, die ihr zu Melanchthons Zeiten in den Lehrplänen eingeräumt wurde, verloren bleibt. Aber eine immerhin beträchtliche Aufbesserung wäre doch möglich. Es muß und es kann mehr gesungen werden, am besten täglich. Volle Stunden braucht man dem Gesang über die jetzt übliche Zahl hinaus gar nicht einzuräumen, aber man kann im Stundenplan Nebenplätze für ihn freimachen. Sie bieten sich ohne Schwierigkeit in der Turnstunde, in der Religionsstunde, nicht zuletzt beim Unterricht im Deutschen. Die Dichter vom Wolkensteiner, von Walther von der

Vogelweide ab bis zu Goethe, Schiller, Uhland und Mörike erlauben nicht bloß, sie verlangen es geradezu, daß mit den Gedichten auch die hervorragendsten Weisen bekannt werden, in denen sie vertont worden sind. Mit den Tönen prägen sie sich ein und gewinnen inneres Leben. Diese Forderung setzt nichts weiter voraus, als daß die Lehrer, die den Unterricht im Deutschen übernehmen, rechtzeitig von der ihnen wie allen Menschen angeborenen musikalischen Begabung Gebrauch machen. Sie ist eine echt Lutherische, denn der Reformator hat an mehr als einer Stelle der Verachtung Ausdruck gegeben, die ihm unmusikalische Lehrer und Prediger erregten. Es hat vieler Geistesverwirrung bedurft, bis es dahin kam, daß die adeligen Studenten in Leipzig ihre Kommilitonen aus dem Konvikt wegen ihres Singens verspotten konnten. Gerade in den höheren Ständen tut es not, daß wieder allgemein eine höhere Auffassung von musikalischer Begabung und Übung Platz greift, daß die Musik als eine Himmelsgabe und nicht bloß als ein unwichtiges Unterhaltungsmittel angesehen wird. Daß wir davon zur Zeit weit entfernt sind, zeigen unter anderm die Mitgliederlisten unserer studentischen Gesangvereine. Der Adel und der Besitz ist ihnen durchschnittlich fern geblieben. Da würde Luther mächtigen Einspruch erheben. Ihm war die Musik kein Eigentum und Vorrecht bestimmter Klassen, sondern das Gemeingut, in dem und um das sich das ganze Volk zusammen zu finden hatte, ein Hauptmittel für die geistige Einheit der Nation.

Zahlreich sind die Fäden, die die deutsche Musik noch mit der Zeit Luthers verbinden. Von seinem Geist beschirmt wird sie auch bis in die fernste Zukunft stark bleiben und gedeihen.

---

# Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik

Von

**Arnold Schering**

Als Robert Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik des Jahres 1843 die ersten Lieder von Rob. Franz anzeigte, schickte er der Besprechung folgende Sätze voraus: „Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Loewe u. a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte. Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs." Schumann bezeichnet also den Anfang der dreißiger Jahre als die Zeit eines Kampfes, dessen Ausgang durch die Hinwendung zu einem neuen Stile und einem neuen Geschmack bestimmt wird. Es sind die Jahre, in denen sich der Übergang der musikalischen Romantik zur Neuromantik vollzieht. Seine nur im Vorübergehen hingeworfene Bemerkung läßt freilich die ganze Bedeutung des Umschwungs nicht ahnen. Darnach wäre die Ursache des Gegensatzes leicht und schnell beseitigt worden und alsbald Friede eingekehrt. Daß dem nicht so ist, beweist die Gründung der „Neuen Zeitschrift" im Jahre 1834, mit der Schumann und seine Freunde überhaupt erst in die Öffentlichkeit traten, und deren erstes Dutzend Jahrgänge Schumann stets an eine besonders bewegte Zeit seines Lebens erinnerte. Nach welcher Richtung und mit welchen Mitteln der Kampf von ihm und den Mitarbeitern des Blattes aufgenommen wurde, hat Gustav Jansen in seiner Schrift über die Davidsbündler entwickelt.

Weniger scharf herausgearbeitet sind bis jetzt die Beziehungen der musikalischen Neuromantik zu ihrer Vorgängerin und zu den geistigen Strömungen der Zeit, ferner ihre Stellungnahme zu gewissen grundlegenden Fragen der Musikauffassung und ihr schließliches Übergehn in die um die Mitte des Jahrhunderts sich ankündigenden, abermals neuen geistigen Kämpfe in der deutschen Musik. In Wirklichkeit handelte es sich nicht nur um eine Diskussion in Dingen des bloßen Geschmacks, sondern um eine durchgreifende Neuordnung einzelner musikalischer Begriffe und Anschauungen überhaupt.

Gewiß bedeutet die Neuromantik zunächst eine Steigerung und Erfüllung dessen, was die Frühromantik angestrebt hatte. Ihr Sinnen geht auf eine freiere Entfaltung des Ausdrucks und der Formen, auf eine Loslösung vom Konventionellen und auf die Erschließung neuer musikalischer Darstellungsmöglichkeiten. Darüber hinaus aber erhebt sie Ansprüche und Forderungen, die mit dem Wandel der gesellschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse seit 1813 zusammenhängen. Sie rechnet mit einer sozial ganz anders geschichteten Hörerschaft als die Frühromantik, mit einer gesteigerten psychischen Aufnahmefähigkeit und fordert, je mehr sie die geschichtliche Bedeutung ihres Daseins erkennt, auch eine neue Achtung gegenüber ihren Vertretern. Die Stellung des Musikers in dem Europa, wie es die napoleonischen Kriege geschaffen, war eine ungleich bedeutendere geworden als vordem. Das innigere Verhältnis, das alle Kreise zur Kunst überhaupt gewonnen hatten, erstreckte sich auch auf die Musik. Ihre Aufnahme in die großen philosophischen Systeme seit Kant, ihre zunehmende Berücksichtigung innerhalb der allgemeinen Kunstlehre und eine erstaunlich große, durch geschickte pädagogische Maßnahmen geförderte Teilnahme des Dilettantentums hatten ihr eine Bedeutung im öffentlichen Leben verliehen, wie sie sie seit den Tagen der Renaissance nicht mehr besessen. Dazu kam die zentrale Stellung, die ihr die Romantik im System der Künste einräumte, und die dazu beitrug, im Musiker schlechthin den Typ eines romantischen Künstlers zu sehn. Das hob sein Ansehn außerordentlich. Alteingewurzelte Vorurteile wider die soziale Unselbständigkeit des Musikerstandes, von Spohr und Weber noch bitter empfunden, verschwinden; Dienstverhältnisse, die den Musiker zu einem moralischen Leibeigenen adeliger Liebhaber stempeln, werden weder mehr eingegangen noch angeboten. An die Stelle des Kantors tritt der städtische Musikdirektor, an die Stelle des untergeordneten Ripienisten der Kammermusiker. Rangunterschiede der Musizierenden gleichen sich aus, und das Gefühl der Kollegialität wächst. Da nur Leistung und persönlicher Charakter gelten, sieht sich jeder auf sich allein und sein Können angewiesen und ist darum bestrebt, dies Können nach Kräften in die Höhe zu bilden. Eine Hebung des gesamten Bildungsniveaus ist die Folge. Schaffende wie Ausführende nehmen engere Fühlung mit Literatur und Wissenschaft und erobern sich mit den Jahren einen Platz in der Gesellschaft, der es Mendelssohn und Schumann, Liszt und Berlioz gestattete, sich auf der vollen Höhe der Bildung ihrer Zeit zu fühlen.

Diese Emporhebung des Musikers vollendet sich erst in den Jahren der Neuromantik. Langsam rückt er im Gemeinbewußtsein in die Stelle, die dem Dichter als einem Gottbegnadeten bereits lange vorher zugestanden worden war, und es will scheinen, als ob erst mit der Neuromantik eines Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt sich die Träume der Tieck, Wackenroder, Novalis, Jean Paul von einer das ganze Phantasiereich umspannenden Musik wahrhaft erfüllten. Das gute Recht, als Dichter genommen zu werden, lebte mehr oder minder in jedem jungen Neuromantiker, und das Bewußtwerden davon kann als das eigentliche und entscheidende „Erlebnis“ dieser Musikergeneration bezeichnet werden. Ihr Streben ist verankert im Boden einer künstlerischen Weltanschauung, in der die Musik die Rolle der unbestritten berufensten Vermittlerin seelischer Werte spielt. Stärker und bewußter

als in der vorangehenden Periode empfindet man den Zusammenhang der Musik mit dem ganzen Umkreis menschlichen Lebens und Erlebens und dringt darauf, diese Verflechtung von Geistigem und Sinnlichem im Tonwerk immer deutlicher hervorzuheben. Für jeden echten Neuromantiker gilt die Erkenntnis, daß die Musik inmitten der Kulturbewegung stehe und er selbst an dieser mitarbeite. Das gibt ihm die Zuversicht, sein Schaffen von der Mitwelt nicht als vorübergehend, sondern sub specie aeterni angesehn zu wissen. Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, der junge Wagner sind sich bewußt, zum guten Teile mehr für die Zukunft als für die Gegenwart zu schreiben, und haben ein Publikum vor Augen, das keiner Beschränkung auf Ort und Zeit unterworfen ist. Aus diesem Gefühl der Unabhängigkeit erwächst ihnen der Mut, sich frei von aller Konvention, ja wohl gar im Gegensatz zu ihr zu bewegen und als Bestes ihre Persönlichkeit darzubieten so, wie sie geworden, mit allen Ecken und Kanten. Das Publikum reagiert darauf mit einer neuen Empfänglichkeit für die Reize dieser künstlerischen Persönlichkeit als solcher.

Schon die Frühromantik hatte begonnen, im Tonwerk nicht nur eine ästhetische Leistung, sondern zugleich ein persönliches Bekenntnis des Künstlers zu sehn, so daß, was früher nur als Ausnahme berechtigt gewesen, die Frage nach dessen „Absichten“ und der „tieferen Bedeutung“ seiner Schöpfung erlaubt war. Sonaten wie die in cis moll von Beethoven oder d moll von Weber erregten die Wißbegierde und Deutungslust der Zeitgenossen in ganz anderem Maße als eine Mozartsche oder Clementische die der Welt um 1780. Aber Formen, Stile und Ausdrucksmittel der Frühromantiker waren von der klassischen Zeit her im Durchschnitt noch so geartet, daß das unverhüllt Persönliche, wo es vorbrach, noch ebensowohl als allgemein Menschliches verstanden werden konnte. Die Neuromantik verwischt diese Möglichkeit. Sie erhebt die schrankenlose Subjektivität zur Norm und will Künstler und Kunstwerk nicht getrennt wissen. Zwar schätzt sie es zunächst auch vom ästhetischen Standpunkt ein. Aber sogleich forscht sie weiter nach seinen Beziehungen zum Leben, zur Gegenwart, zur Kunstrichtung, zur Schule, ja macht nicht einmal Halt vor der Frage nach dem moralischen Wollen oder gar nach der privaten Lebenshaltung seines Schöpfers. Damit strömt eine Menge außerästhetischer Kriterien in das Kunsturteil. Was Schumann an der Komposition eines ihm fremden Komponisten anzieht oder abstößt, ist immer das, was sein scharfes Seelenauge hinter den Tönen sieht: die Persönlichkeit als solche, ihr moralischer Charakter, die Stärke oder Schwäche ihres Erlebens oder das Wesen dieses Erlebens selbst.[1]) Daher verzichtet er gern auf Analyse und begnügt sich mit einer poetischen Umschreibung des Gesamteindrucks. Diesen Blick in etwas Dahinterliegendes verlangt er auch von den Beurteilern seiner Werke. Bekannte Briefstellen über die Abeggvariationen, die Papillons, die Davidsbündlertänze und Phantasiestücke beweisen,

---

[1]) „Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen, — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat“ (Über Kompositionen von J. Ch. Keßler, Ges. Schr., 5. Aufl. S. 53).

wie er bemüht war, dem Hörer den Weg zur Seele des Kunstwerks und zu seiner eigenen zu bahnen, und das Spielen mit den Namen Florestan, Eusebius, Raro in der Öffentlichkeit ist nur ein romantischer Kunstgriff, entstanden aus dem Bedürfnis, die zu Zeiten wechselnden Beziehungen eines Kunstwerks zu seinem Schöpfer oder Beurteiler zu enthüllen. Das Bestreben geht dahin, die künstlerische Leistung als Ausfluß einer bestimmten Individualität zu erkennen. Ihr Wert hängt davon ab, wieviel Unendliches — um mit Schleiermacher zu reden — aus dieser Individualität in das begrenzte Endliche eingegangen ist. Daher bedeutet die Neuromantik eine Absage an alles Formel- und Phrasenhafte. Soviel Kunstwerke, so viel individuell gefärbte Gemütszustände will sie sehn. Sie hält die Wiederkehr einer Zeit, die am Typischen haftet und sich mit bloßem Tonspiel begnügt, für ausgeschlossen und läßt die Strenge ihres Urteils auch solche hochangesehene ältere Meister fühlen, die wie Spohr sich mit den Jahren in eine eigene Manier eingebettet hatten oder wie Loewe nicht immer genug Selbstkritik übten.

Jedenfalls war mit dem steten Vordringenwollen bis zur Seele des Schaffenden eine erhebliche Schärfung des kritischen Feingefühls verbunden. Erst die Neuromantik, als eine Bewegung, die mitten aus einer schwachen Zeit emporsteigt, wird sich des Abstands voll bewußt, der das Genie vom Talent, das Talent von der juste-milieu-Begabung, und diese vom Schwächling trennt. Sie mißt strenger als je eine Zeit zuvor. Die Kritik ist gleichsam der andere Teil ihrer Lebensäußerung, und zwar nicht nur im Sinne einer Waffe, sondern zugleich eines Mittels zur Erkenntnis. Denn sie ist sich ihrer eigenen Begrenzung wohl bewußt. Sie leidet unter der Wucht der Kantschen Definition des Genies, die da Unwillkürlichkeit, Originalität und Musterhaftigkeit forderte. Im Gefühl dieser Begrenzung blickt sie zu genialen Naturen wie Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven mit schwärmerischer Verehrung auf und steht von vornherein davon ab, mit ihnen in Wettbewerb zu treten. Schon die Komplizierung der modernen Lebensformen schien die Wiederholung einer Genieperiode in absehbarer Zeit auszuschließen. Seinen Weg einsam wie Bach und Beethoven zu wandeln dünkte selbst den Besten jetzt unmöglich, wo alles auf lebendige, aktive Teilnahme an den Kunstinteressen hinauslief. Schumann leidet stark unter dem Druck dieser beiden Namen und zeigt die ganze Unruhe eines zwiespältigen Gemüts, wenn er (1839) schreibt: „So gelangte ich bald zu Beethoven, bald zu Bach. Lektüre, Umgebungen, innere und äußere Erlebnisse drangen ebenfalls auf mich ein, und so frag ich mich denn jetzt manchmal schon, was das wohl für ein Ende haben kann . . . [da] mich nur das Äußerste reizt, Bach fast durchaus, Beethoven zumeist in seinen späteren Werken.“ Schon 1835 hatte er der Schwägerin Therese bekannt: „Was das [neue] Jahr bringen wird? Oft wird mirs wohl bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, selbständig zu bleiben, — aller inneren und geheimeren Verhältnisse nicht gedacht, da schwindelt mirs oft . . . In einer tötlichen Herzensangst, die mich manchmal befällt, hab' ich Niemanden als Dich.“ Und eine andere Stimme der Zeit läßt sich (1838) vernehmen: „Die Kunst hat aufgehört, Spielerei zu sein. Es gab eine Zeit, wo das einsame Träumen am murmelnden Bach, langweiliges

Turteltaubengeschwätz und eine im Schweiß des Angesichts herausgequälte Form für wahre Kunst galten. Diese Zeit ist nicht mehr. Jener lächerliche Kunstabsolutismus des Individuums hat seine Endschaft erreicht. Das große öffentliche Leben, das bei allem Narrenhaften der zusammengeworfenen Elemente die Maske furchtbaren Ernstes in der Gesamtanschauung entgegenhält, — dieses ist jetzt die eigentliche Werkstatt des Künstlers. Hier soll er die Pulse einer bedeutenden Krise verfolgen. Hier soll er die von allen Seiten zusammenfallenden Extreme durch die ewigen Ideen vermitteln. Dazu bedarf es die ganze Summe gegenwärtiger Erscheinungen, und nicht ablassen soll er von der bedeutungsvollen Richtung unserer Zeit, dies öffentliche Leben in allen seinen Teilen zu durchdringen. Zu den Toten werfe man den Krüppel seiner krankhaften Phantasie, welche sich diesen Richtungen entzieht." (R. Griepenkerl in „Die Beethovener.") Unter den deutschen Neuromantikern war Mendelssohn wohl der einzige, der solche quälenden, die Energie schwächenden Reflexionen abschüttelte. Er nannte das Streben nach „neuen Bahnen" einen vertrakten Dämon für jeden Künstler und verwahrte sich, wenn man dem Hinterbringer seiner Ansicht Glauben schenken darf[1]), sogar lebhaft gegen die Annahme eines anbrechenden musikalischen Epigonentums. Nur auf einem Gebiete schien das Geniale auch in der Gegenwart ungebrochen, ja vielleicht noch im Aufsteigen begriffen: in der ausübenden Kunst. Ihr strebt denn auch ein ruhmbegieriges Jüngertum mit besonderen Erwartungen zu. Der Virtuose, der als Interpret seiner eigenen Werke in begeistertem Spiele die Leidenschaften entfesselt, oder mehr noch: wer sich in der freien Phantasie als der „letzten und höchsten Aufgabe eines Pianisten" (Neue Zeitschr. f. M. 1838) als Meister bewährt, gilt dem Zeitalter als der Inbegriff höchster künstlerischer Potenz. Freigebig mißt es hier nicht nur Liszt und Henselt, Moscheles und Thalberg, sondern auch der neunzehnjährigen Clara Wieck Genie zu und bekennt dadurch mit einer uns fremdgewordenen Selbstverständlichkeit, wie hoch es solche Äußerungen des spontan hervorbrechenden Künstlerwillens schätzte. Erst in zweiter Reihe kommt die Kunst stilvoller Wiedergabe fremder, insbesondere klassischer Werke. Der erweiterte Bildungshorizont der Neuromantiker zeigt sich darin, daß allmählich auch hierfür neue Maßstäbe bereit gestellt wurden.

Als der in der Öffentlichkeit noch so gut wie unbekannte Schumann mit seinen ersten herausfordernden Aufsätzen gegen Fink und die Allgemeine musikalische Zeitung auftrat, erfuhr sein und seiner Genossen scharfes Vorgehn den Vorwurf der Anmaßung. Das war begreiflich. Die verhältnismäßig große Jugend aller — der Durchschnitt hatte 1835 kaum erst das 25. Lebensjahr erreicht — vertrug sich nicht recht mit der Keckheit ihres Auftretens. Allein in diesem Punkte glichen sie einer Gruppe von jungen Leuten, die gleichzeitig auf einem Nachbargebiete, dem literarischen, mit dem Aufräumen veralteter Ansichten beschäftigt waren. Die Beziehungen der musikalischen Neuromantik zum „Jungen Deutschland" sind bisher nur wenig, ausführlich nur in bezug auf R. Wagner erörtert worden.[2]) Sie sind nicht

[1]) Echo 1854, No. 2, zitiert bei A. B. Marx, Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts, S. 93.
[2]) Max Koch, Richard Wagner, 1. Teil 1907.

allzu eng, aber doch bemerkbar genug, um nicht übergangen zu werden. Denn die geistigen Grundlagen und Voraussetzungen sind hier wie dort dieselben. Auch in den Laube, Gutzkow, Wienbarg, Th. Mundt lebte die Hoffnung auf eine neue, schönere Zukunft, die mit der „Emanzipation des Individuums" beginnen und mit einer Befreiung der Masse vom Autoritätsglauben enden sollte. Auch sie zogen gegen Philister und Pedanten ins Feld und hatten von der Kraft dichterischer Offenbarung die höchste Meinung. Und wenn auch die von ihnen eingeleitete Bewegung alsbald in den Strom anderer literarischer Bewegungen einmündete, so blieb doch mancher fruchtbare Gedanke lebendig und wirkte weiter. Die jungdeutsche Tagesschriftstellerei verfügte über einen kecken, rücksichtslosen Ton, über eine Ungebundenheit des Gedankengangs, die sehr bald auch in der musikalischen Presse widerklingen. Die Art etwa, wie der einundzwanzigjährige Wagner in seinem ersten Aufsatz (Über die deutsche Oper, 1834) gegen deutsche „Musikgelehrtheit" loszieht und dabei ein Meisterwerk wie Euryanthe trifft, ist ein getreues Echo der europamüden Phrasen, die sein damaliger Freund Laube im Munde führte, und der Stil seiner Pariser Berichte für die Dresdener Abendzeitung nähert sich bedenklich dem der Pariser Briefe Börnes (1830/33). Mendelssohn hielt sich von Eingriffen in Tagesfragen grundsätzlich fern. Ebenso widerstrebte Schumanns feiner Natur jedes robuste Draufgängertum. Aber der frische, oft geradezu burschikose Ton aus der ersten Zeit seiner Redaktionsführung, der Trieb, öffentlich aufklärend zu wirken, ja seine Neigung zu kritischer Tätigkeit überhaupt, verrät jungdeutschen Geist. Mit Wolfgang Menzel, dem Literaturpapste des Tages, stand er vorübergehend in brieflicher Verbindung. Manche seiner schriftstellernden Davidsbündler schlossen sich der literarischen Tagesmode noch enger an, indem sie, wie der Braunschweiger Griepenkerl und der Leipziger Julius Becker, zur Propagierung neuromantischer Gedankenkreise die Form des Romans und der Novelle wählten und mit dem Mittel des Dialogs fingierter Personen den Zwiespalt von Alt und Neu oft übertrieben kraß schilderten. Selbst ein Typ mit burschenschaftlichem Einschlage fehlt nicht: jener gesinnungstüchtige Zuccalmaglio, der als „Dorfküster Wedel" wacker auf die Philister loshieb und in zeitgemäßer teutonischer Begeisterung alle fremden Musikausdrücke zu verdeutschen suchte.

An rein musikalischen Anregungen vermochte die jungdeutsche Literatur wenig zu bieten. Die Kompetenz der Börne, Heine, Gutzkow, Mundt in musikalischen Dingen ist anfechtbar, trotzdem die Schilderung ihrer Eindrücke aus dem Virtuosenleben der dreißiger Jahre zum Anziehendsten gehört, was in dieser Art vorhanden ist. Laube, der von allen noch die engsten Beziehungen zu Musikern hatte, schätzte weder Mozart noch Weber, konnte also nur auch einseitig anregen. Nur Ludolf Wienbarg, damals Privatdozent in Kiel, scheint sich näher mit Musik befaßt zu haben. Die ganze siebzehnte Vorlesung seiner „Aesthetischen Feldzüge" (1834) ist ihr gewidmet. Was er im Anschluß an Kant, Heinse und Jean Paul darüber sagt, ist gut und vernünftig, ohne neu zu sein. Weit stärker wird er auf die musikalische Jugend durch den revolutionären Ton der Rede und seine zersetzende Kritik der öffentlichen Kunstverhältnisse gewirkt haben. Jede echte Kunst ist revolutionär,

heißt es in der 22. Vorlesung. Jedem wahren Künstler brennen die Nöte und Bedürfnisse seiner Zeit auf die Seele und zwingen ihn zu rücksichtsloser Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Der müßte kalt, blind, gefühllos, heuchlerisch sein, meint Wienbarg, der „mit seiner Leier über den ungeheuren Riß hinweghüpfte, welcher die Gegenwart von der Vergangenheit trennt." Vom großen Dichter wird gefordert, er „wird und muß den Kampf und die Zerrüttung aussprechen, worin die Zeit, worin seine eigene Brust sich findet" (S. 277). Das ließ sich recht wohl auch auf den Musiker beziehn. Schumann wie Wagner tun es, und indem sie, der eine als Tondichter, der andere zunächst als Schriftsteller, dem Herkömmlichen bewußt und energisch die Spitze bieten, fließt auch in die musikalische Neuromantik etwas von jenem politisch gefärbten Geiste ein, den die Julirevolution heraufbeschworen hatte. Für Wagner gewann die Stelle noch insofern Bedeutung, als er anderthalb Jahrzehnte später in „Kunst und Revolution" (1849) das Wienbargsche Thema in buchstäblichem Sinne nochmals, freilich in universalerer Weise behandelte. Ein anderes bedeutsames Kapitel der „Feldzüge" beschäftigt sich mit dem Verantwortlichkeitsgefühl des Künstlers gegenüber der Welt und sich selbst, mit der Forderung, jede Tat, auch die künstlerische, mit dem moralischen Gewissen in Einklang zu bringen. „Nicht tief genug kann man sich diese Wahrheit einprägen, nicht lebhaft genug kann man es fühlen und ausrufen: der Mensch ist nichts wert, der Künstler ist nichts wert, der nicht Drang und Kraft und aufspringende Fibern im Herz und Hirn hat. Alles was er bildet, und wär es die vollkommenste Idee im feinsten Material, ist nichts wert vor Gott und Menschen" (a. a. O. S. 175). Ähnlich hatten bereits Herder und Schleiermacher gesprochen. Mit lebhafter Billigung werden wiederum vor allen Schumann und Wagner solche Sätze gelesen und praktische Folgerungen für die eigene Aufklärungstätigkeit gezogen haben. Sie wußten: das war der Fluch, der auf dem Durchschnitt des musikalischen Künstlertums der zwanziger und dreißiger Jahre lastete, daß ihm das Bewußtsein des tieferen Zusammenhangs von Kunst und Moral abhanden gekommen war. Es wieder herzustellen greift Wagner, darin freilich wenig jungdeutsch, gleich in seinen ersten Reformschriften auf das Bildungsideal der Antike zurück. Aber schon vorher, in den Aufsätzen der dreißiger Jahre, lodert zuweilen Wienbargscher Zorn auf. So wenn er gegen die „lügenhafte Steifheit einer Schneiderschen Fuge" (Die deutsche Oper), gegen die Rückständigkeit der deutschen Opernkomponisten, „weil keiner das warme, wahre Leben packt, wie es ist" (Pasticcio), gegen die Auswüchse eines eingebildeten Virtuosentums (Der Virtuos und der Künster) zu Felde zieht. Schumann wird nicht müde, immer wieder auf die künstlerische Gesinnung hinzuweisen als auf das, was selbst ein mißlungenes Kunstwerk entschuldigt. Das gleiche tut Liszt in dem schönen Jugendaufsatz „Zur Stellung der Künstler" (1835) und in der scharfen Kritik der Thalbergschen Phantasie (1837). Denn obwohl in hohem Maße von der französischen Romantik beeinflußt, steht Liszt doch seiner Gesinnung nach dem Kreise Schumanns viel näher als den Jungfranzosen.

Eine andere Frage, deren Beantwortung der literarischen und musikalischen Gruppe gleich wichtig erschien, betraf den Wert der Autorität ehemals führender

Persönlichkeiten. Hier gingen beide auseinander. Die radikalen Ansichten des Jungen Deutschland sind bekannt. Es verwarf nicht nur die Phantastik der frühromantischen Dichterschule, sondern gefiel sich auch, von Menzel und Börne geführt, in einer despektierlichen Auseinandersetzung mit dem alten Goethe, dessen Führerschaft es ablehnte. Unter den Musikern behauptete Beethoven eine Art Goethe scher Autorität. Aber den Jungen erschien er keineswegs im Lichte Goethe scher Patriarchenschaft, sondern als leidenschaftlicher Bannerträger des Neuen selbst. Bis zuletzt hatte er teilgenommen an den Sturm- und Dranggefühlen der Jüngeren, die wie Spohr, Weber, Marschner seinen Segen erbaten und erhielten, hatte sich vom teuflischen Kaspar im Freischütz packen lassen und zu weiteren Leistungen dieser Art aufgefordert. Nach der 9. Symphonie schien er sich ins Bereich neuer vulkanischer Gewalten begeben und die Brücken zur älteren Romantik ganz abbrechen zu wollen. Das empfand die Zeit mit stürmischem Herzklopfen. Beethoven wird der Angelpunkt des gesamten Denkens und Schaffens der Neuromantiker, ein führender Genius den Begabten, ein peinigender Dämon den Mittelmäßigen. Vor allem mit den Werken seiner letzten Schaffensperiode. Wer neuromantisch gesinnt war, zählte ohne weiteres zu den „neuen Beethovenern“ und unterschied sich damit von jenen „alten“, die wie Spohr nur den früheren Beethoven gelten ließen. „Beethoven war der Begründer einer neuen Epoche der Musik. Unsere Mitgenossen bezeichnen sie mit dem Namen der neuromantischen Schule“ heißt es in Julius Beckers Tendenzroman „Die Neuromantiker“ (1839). Ganz deutlich hatte es 1836 schon Moscheles ausgesprochen, als er Schumanns fis-moll Sonate, das eigentliche Programmstück der neuen Richtung, in dessen Zeitschrift besprach. Einige Sätze daraus haben als Bekenntnis eines mitten in der Bewegung Stehenden historischen Wert und dürfen hier nicht fehlen.

„Beethovens letzte Werke — während seine früheren bestimmt ausgesprochene Züge der Heldenkraft, des Übermuts und des Zorns, der idealsten Liebe, der tiefsten Verehrung der Gottheit und der lautersten Verklärung der Natur an sich trugen — waren mehr und mehr das Organ der Schwermut und Zerfallenheit geworden, ein dumpfes Brüten, halb ausgesprochene Laute, die auf ein schwankendes Dasein oder ein rätselhaftes Jenseits hindeuten. Das Hinscheiden dieses Geistes ließ vieles unaufgelöst. Die Musikwelt teilte sich im Genusse seiner unsterblichen Werke in zwei Teile. Der erste und größte beharrte in der Verehrung seiner früheren und vorletzten Werke und gefiel sich in den phantasiereichsten und verwickeltsten, weil sich ihm manches geheimnisvolle Bild, manches Labyrinth der Harmonie durch längeren Umgang mit ihnen enthüllte und je länger, je anschaulicher wurde. Der andere Teil fühlte sich hingezogen zu des Meisters letzten Werken, die durch das über ihnen schwebende Dunkel und durch ihre unbestimmten Umrisse ein mystisches Gefühl, eine unbefriedigte Sehnsucht nach Klarheit und Licht, Empfindungen, für die die Sprache keine Worte findet, hervorriefen.

Die Kunst bleibt nie stehn, sagen diese, und so glaubten sich ihre jüngsten Priester berufen, ihr fortzuhelfen, die Grenzen ihres Reichs noch zu erweitern und da noch fortzuschreiten, wo Beethoven schon überschritten hatte. Es entwickelte sich eine neue romantische Richtung. Sie bietet schöne Sprossen und Blüten, aber noch zu wenig Früchte, als daß man ihr schon unbedingt den Namen einer Schule zugestehen könnte. Sie hat noch keine Geschichte, an der wir ihre naturgemäße Entwickelung und wahrhaftes Leben erkennen können . . . . Wo sind ihre Lehrjahre? Wie wird sie das Ringen nach Be-

deutung, von dem sie ausgeht, mit den Mitteln ihrer Kunst und deren Beherrschung in Einklang bringen? Wohin führt der Fortschritt?“

Ihre Bestimmung erblickte also die Neuromantik in einem „Hinaus über Beethoven“. Aber die Glut der Begeisterung war zunächst stärker als die Kraft des Wollens. Es kamen Jahre eines förmlichen Beethovenfanatismus, dessen Niederschläge die wunderlichsten Formen annahmen. Auf literarischem Gebiete erreichte er seinen Höhepunkt mit der als Kunstwerk unbedeutenden Novelle „Das Musikfest oder die Beethovener“ (1838) von Robert Griepenkerl, der einen seiner Beethovenenthusiasten geradezu an der 9. Symphonie zugrunde gehen läßt und das damals unter Musikern geflügelt gewesene Wort prägte „Beethoven ist Shakespeares Bruder“. Nach anderer Seite hin kann Eduard Marxsens höchst geschickte Instrumentation der Kreutzersonate (Hamburg 1836) genannt werden als ein Hauptbeispiel für die vielen Versuche, Beethovens Symphonien um eine zehnte zu vermehren. Konzertchroniken und Aufführungsberichte belegen eine gesteigerte Pflege nicht nur der Symphonien, sondern auch der Quartette, für die seit 1835 die Gebrüder Müller eintreten, und es war keine Ausnahme, als 1832 auf dem Erfurter Musikfest die Eroica sogar in der Kirche erklang.

Schwieriger ist es schon, den Einfluß Beethovens bis auf einzelne Werke der Neuromantiker herab zu verfolgen. Das Kühnste, um nicht zu sagen Dreisteste, was an Beethovennachahmung geleistet worden war, bedeutete die um 1822 erschienene C moll-Symphonie von Ferdinand Ries, „dédiée à son ami Beethoven“. Eine keck hingeworfene Anthologie der beliebtesten Beethovenismen! Aber Ries zählt noch nicht zu den Neuromantikern, deren Originalitätsstolz es verschmähte, sich in dieser Weise ins Schlepptau nehmen zu lassen. Ihre Abhängigkeit von Beethoven zeigt sich, einzelne Jugendwerke Mendelssohns ausgenommen[1]), überhaupt nicht so sehr in greifbaren Anklängen als in einem Eingehn auf seine idealische Gedankenwelt im Großen. Man trachtete ihm nachzukommen im Impulsiven, Unwillkürlichen seiner Tonsprache, in dem Zuge zum Hohen und Edlen seiner künstlerischen Gesamthaltung, in dem, was Hauptmann einmal Hauser gegenüber mit den Worten berührt: „Ist es Ihnen nicht manchmal vorgekommen, als wenn Beethoven zuweilen zu sehr die bloße Leidenschaft darstellte? In seinen letzten Sachen besonders, in der Symphonie mit Chor.“ Der Charakter des Revolutionären, in dem man sich mit ihm verbunden fühlte, schien am stärksten in der Freiheit der Form seiner letzten Werke ausgeprägt. Sie galt den Jungen als das bedeutsamste Sturmzeichen einer neuen Zeit und zugleich als Markscheide von der klassischen Periode. „Die erste und vornehmste Tendenz in dem Geiste dieser Epoche“, so schrieb ein gewisser Christern 1841 in Schumanns Zeitschrift, „ist die Erhebung des Geistes über die Form; keine Knechtung des Ersteren durch die Letztere! Nicht die Auflösung der Form überhaupt, wie Rigoristen irrtümlich meinen. Also nicht aller Form! O nein, nur der kalt, leblos und darum unbrauchbar gewordenen. Wer sieht, hört und fühlt denn jetzt nicht schon, daß sich eine höhere und geistvollere herausgebildet

---

[1]) E. Wolff, Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1906, S. 28 ff.

hat, die frisch, sonnenreich und blühend wie ein Morgentraum des Frühlings auf den Schwingen der Geister ruht". Hier wird der Geist, der die Form belebt, als das höhere anerkannt. Den aber im Sinne Beethovens zu treffen, wollte schwer, ja unmöglich scheinen. Jeder der jungen Neuromantiker begreift ihn seinem Naturell entsprechend von einer anderen Seite. Bei Schumann glaubt man Beethovenschen Einfluß in dem Hange wahrzunehmen, ein unbedingt Bedeutsames durch Komplizierung der äußeren Anlage, der Harmonien und Rhythmen zu erzwingen (Koßmaly, Lobe, Riehl). Rellstab erkennt in der „überreich instrumentierten, mehr harmonisch kühnes als melodisches Übergewicht" verratenden Reformationssymphonie Mendelssohns ein „Nachbilden der Beethovenschen Formen aus späterer Zeit" (Beurteilungen S. 212); und für Moscheles haben Liszts Harmonies poétiques den „Charakter des dumpfen Brütens, wie wir ihn in Beethovens letzten Dichtungen finden" (N. Zeitschr. f. M. 1836, Nr. 34). Verwandtes wird für Hiller und Chopin in Anspruch genommen. Die Ausdrücke, mit denen die Zeit selbst diesen Einfluß in Worte faßt, sind also sehr unbestimmt. Schon der bloße Eindruck des Originellseinwollens genügte, um Beethoven für Stil oder Richtung eines Werks verantwortlich zu machen. Mit den Jahren verblaßte diese Auffassung. Viele der jungen Talente, die sich anfangs als heißblütige Beethovener gebärdet hatten — Schumann selbst nicht ausgenommen —, schlugen später gemäßigtere Bahnen ein. Das ist der Grund, warum es schwer fallen will, eins von ihnen auf Einzelheiten festzulegen. Eine Arbeit, die diesen Zusammenhängen auf den Grund ginge, würde feststellen können, daß zwar keiner der Neuromantiker von Beethoven unberührt blieb, aber auch keiner dazu kam, das Beethovensche Ideal restlos in die Sphäre der späteren Romantik zu erheben. Liszt hat dies Bemühn als den „geheimen Gedanken" in Schumanns Lebenswerk bezeichnet und selbst mit allen Kräften darnach gestrebt, „romantischen Geist in klassische Kreise zu bannen".[1] Warum dieses Ziel vorläufig unerreicht blieb, deutet er mit den auf Schumann bezüglichen Worten an: „Bei ihm ist das Einzelwerk weniger aus dem Bedürfnis hervorgegangen, den Gegenstand als solchen zu formen, zu meißeln, zu malen, zu schildern, sondern vielmehr aus der Gelegenheit, seine eigenen Gefühle und Gedanken durch den zu behandelnden Stoff ausdrücken zu können." Das Schaffen der Jungromantik bedeutet kein Beethovensches Formen, Meißeln, Bilden mehr, sondern ein rastloses Sichentäußern von oft in beängstigender Fülle andringenden Gefühlen und Gedanken, und der Wert, den man auf die Spontaneität dieses Gedankenflusses legt, ist so groß, daß darüber die unerbittliche Logik Beethovenschen Formenaufbaus in zweite Linie gedrängt wird. Vielleicht war es weniger die ihm verwandte Ausdruckskraft als die an Beethoven erinnernde ungewöhnlich starke Bildnerhand, die dem von der Lebenshöhe herabgestiegenen Schumann später so hohe Achtung vor dem jungen Brahms einflößte.

Galt Beethoven einmal als Abgott der Neuromantiker, so konnten Ungerechtigkeiten gegen andere Meister nicht ausbleiben. Mozart, das Idol der Älteren, genügt alsbald dem Überschwang und Effektbedürfnis der Jüngeren nicht mehr. Seine

---

[1]) Ausgewählte Schriften, herausgeg. von J. Kapp, IV, S. 172.

Klavierkompositionen, meldet 1832 die „Cäcilia“, sind vom Repertoir der Konzertaufführungen verschwunden. Mißbilligend fragt der Berichterstatter: Ei wer wird sich denn heut zu Tag noch mit Mozartschen Klavierwerken abgeben mögen? Bereits im Jahre 1841 ist Mozart nach einem Ausspruche Koßmalys in der Neuen Zeitschrift für Musik zum „objektivsten aller Musiker“ aufgerückt, und 1848 werden Hauptmann, Franz und der junge Hans von Bülow darüber einig, sein Requiem dem „viel erhabeneren“ in C moll von Cherubini nachzustellen.[1]) Diesen Zeugnissen stehen andere gegenüber, die gerade um 1838, bei Gelegenheit der Gründung der Mozartstiftung, von einer allgemeinen Mozartverehrung zu berichten wissen. Auf wie schwachen Füßen indeß das Verständnis Mozarts stand, beweist Hummels Ausgabe seiner „in die neueste Spielart“ umgearbeiteten Klavierkonzerte und die von Friedrich Schneider 1830 eingeführte Unsitte, die G moll-Symphonie mit Posaunen zu verstärken. Schlimmer noch erging es Haydn. Denselben Standpunkt etwa wie Novalis, der dem „Wilhelm Meister“ höhere Poesie absprach, weil über der Schilderung „blos gewöhnlicher Dinge“ Natur und Mystizismus ganz vergessen seien, scheint Schumann einzunehmen, wenn er (1841) meint, man könne von Haydn nichts neues mehr erfahren, er sei „wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird. Tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr“. Aus Stuttgart läßt er sich 1842 berichten: „Haydn wird schon beinahe verachtet“. Diese schiefe Auffassung, die in Paris allgemein war,[2]) teilten zum Glück nicht alle, und in Schumanns eigener Zeitschrift suchte 1843 H. Hirschbach an Haydns Quartetten ihre Verkehrtheit nachzuweisen. Riehl[3]) meint, Mendelssohn habe Mozart und Haydn „wo es anging, praktisch ignoriert“, weil er sie für die Urheber der geistlosen Verflachung der Instrumentalmusik in den zwanziger und dreißiger Jahren hielt. Das mag recht wohl zutreffen, und auch in Schumanns Worten wird man vielleicht nur eine im Augenblick nicht ganz korrekt empfundene Äußerung seiner Abneigung gegen alles, was von Österreich kam, zu sehen haben. Denn auch darin brachte die Neuromantik eine entschiedene Wendung, daß sie sich, von Anfang an gut norddeutsch fühlend, von dem Einfluß des längst steril gewordenen Wien lossagte, was dieses ihr damit vergalt, daß es die neuromantische Musik nach Kräften unbeachtet ließ. Immerhin war es ein Mißgriff, Haydn allein für die vormärzliche österreichische Gemütlichkeit verantwortlich zu machen. Schon nach einigen Jahren hat sich das Blatt gewendet: man erkennt mit Dankbarkeit das Beglückende seiner Kunst wieder an und ruft ihn als Kronzeugen gegen die Unnatur der Zukunftsmusik herbei.[4])

Neben Beethoven nennt Schumann Seb. Bach als einen Führer der Jungen. Wie dies gemeint ist, bezeichnet er in einem Briefe an Keferstein vom Jahre 1840 näher: „Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung zumeist in Bach: Mendelssohn, Bennett, Chopin, Hiller, die gesammten sogenannten Romantiker (die Deutschen mein’ ich immer) stehen in ihrer

[1]) H. v. Bülow, Briefe I, S. 138.

[2]) Mendelssohn, Reisebriefe a. d. Jahre 1832.

[3]) Musikalische Charakterköpfe, 2. Aufl. 1857, S. 110 f.

[4]) Ludw. Chr. Bischoff, Die Pflege Haydns; Rheinische Musikzeitung, 1850.

Musik Bach'en weit näher als Mozart, wie diese denn sämmtlich auch Bach auf das Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grund tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und stärken trachte.“ Es erscheint fraglich, ob das Poetische und Humoristische der Neuromantik wirklich in so hohem Maße auf Bach zurückzuführen ist, wie Schumann will, oder ob, da nur von der Klaviermusik die Rede ist, nicht doch Beethoven darin viel stärker wirkte. Selbst an „Tiefkombinatorischem“ hatte Beethoven in den letzten Sonaten so viel gegeben, daß mit dem Geiste dieser Sonaten schon ein gut Teil Bachschen Geistes mit aufgenommen wurde. Nachbildungen Bachscher Muster, wie sie in der 3., 4. und 5. Variation von op. 109 oder im Finale von op. 110 erscheinen, kehren bei Mendelssohn und Schumann häufig wieder. Bei Mendelssohn in den Präludien und Fugen op. 35 und 37, in den Variations sérieuses, bei Schumannn in den Impromptus op. 5, in der Toccata op. 7. Daß Schumann außerdem sehr stark von der Originalität der alten Suite angezogen wurde, spricht sich in der Neigung zu zyklischer Anordnung seiner Tanz- und Charakterstücke aus. Den „Karneval“ hielt er für „Spielereien, wie sie nach Bachs Vorgang nichts neues mehr sind“. Fuge, Fugato und Imitation waren aber in der Schule Mozarts und Clementis, etwa bei Hummel, noch nicht so völlig geschwunden, daß bei ihrem Auftreten in neuromantischen Werken sofort an Bach zu denken wäre. Was jetzt seine Musik so eindrucksvoll machte, war außer dem gewaltigen Ernst und der romantisch empfundenen Unendlichkeit seiner Phantasie die Macht des strengen Stils überhaupt, die Konzentration des Ausdrucks, die Erfüllung der kleinsten Phrase mit seelischer Substanz. Die Vorliebe für Vielstimmigkeit brachte das Zeitalter mit. Demgemäß bemüht man sich, die Stimmen nach Möglichkeit obligat zu behandeln, die Modulation reicher zu gestalten und das Passagenspiel, soweit es nicht ornamental gedacht war, einzuschränken. Ohne kontrapunktisch im Sinne der Alten zu sein, nimmt die Arbeit eine gewisse Scheinpolyphonie an und tritt dadurch, wie Schumann richtig empfindet, in einen Gegensatz zum Mozartschen Stil. Überraschend dabei ist der Umstand, daß Virtuosen vorwiegend brillanter Richtung wie Liszt, Moscheles, Henselt diesen Bachschen Einfluß ebenso deutlich spüren lassen wie solche, die gleich Schumann oder Stephen Heller mehr der intimeren Kunst zuneigten. Vor allem in ihren Etüden, wofür Moscheles' klassische „Studien“ (1825/26) Belege sind. Dennoch war das innere Verhältnis zu Bach bei den einzelnen verschieden. Während Henselt ihn gern als Beförderer der polyphonen Fingermechanik benutzte — Lenz erzählt, er habe täglich einige Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier gespielt und dabei die Bibel gelesen —, so wird seine Bekanntschaft für Mendelssohn und Schumann ein Erlebnis, das ihr gesamtes Schaffen befruchtete. Heller trat ihm erst sehr spät nahe[1]), Liszt wiederum schon im Vaterhause, und es verdient bemerkt zu werden, daß manche Anfänge Bachscher Präludien ihn an Chopin erinnerten.[2]) Riehl hat recht, wenn er die Rolle des „wiederentdeckten“ Bach innerhalb der

---

[1]) Brief an Schumann v. J. 1837; s. R. Schütz, Stephen Heller, 1911, S. 24.

[2]) A. Göllerich, Franz Liszt, Berlin 1908, S. 16.

Jungromantik mit der vergleicht, die Shakespeare als gewaltiger Anreger in den Tagen des Sturms und Drangs spielte. Händels Einfluß mußte daneben schon deshalb verblassen, weil außer Mendelssohn zunächst keiner der jungen Neuromantiker aus dem Gebiete der Klavier- und Kammermusik heraustrat. Dagegen darf der sehr erhebliche Einfluß Franz Schuberts nicht vergessen werden. Schubert nahm in Schumanns Herzen schon 1829 einen Ehrenplatz neben Jean Paul ein, und sein Geist schwebt ungesehn über den besten seiner und seiner Zeitgenossen Klavierkompositionen. Anklänge[1]) fallen auch hier weniger ins Gewicht als Züge innerer Verwandtschaft. Man wird sie seltener im Bereich des Großen, Pathetischen finden — ein Beispiel wäre Schumanns C dur-Phantasie Op. 17, verglichen mit der Wandererphantasie — als des Zarten, Idyllischen, auch wohl Derben, Naturwüchsigen. Mendelssohn mit seiner mehr volkstümlich norddeutschen Weise steht ihm ferner als Schumann und Stephen Heller, die für manche ihrer schnell modulierenden, klanggesättigten und doch rhythmisch straffen Charakterstücke das geistige Material in den Impromptus und Sonaten, aber auch in den Walzern und Ländlern vorbereitet sahen. Was Liszt Schubert verdankt, hat er in seinem Aufsatz über „Alfonso und Estrella" niedergelegt. Wird endlich noch C. M. von Weber genannt, dem die gesamte neuromantische Klavierbrillanz verpflichtet ist, so sind die wichtigsten Einflußsphären erschöpft, aus denen die Jüngeren wesentliche Kräfte zogen.

Nach alledem mußte die reaktionäre Presse zugestehn, daß sich die jungen Meister ‚die „Teufelsromantiker", wie sie Mosewius einmal nennt, nicht die schlechtesten Vorbilder gewählt hatten. Einen Grund, sie zu verdächtigen, fand man in ihrer angeblichen Sympathie für französische Musik, insbesondere für Berlioz, dessen „Unnatur" man für gewisse jungdeutsche Ausschreitungen verantwortlich machte. Schumann wies das energisch zurück, ohne den Vorwurf ganz entkräften zu können. Er betrachtete die neuromantische Bewegung überhaupt nicht vom nationalen Gesichtspunkte. Berlioz galt ihm in demselben weiten Sinne als ihr Anhänger wie der Engländer Sterndale-Bennett. Aber Liszt und Chopin lebten ständig in Paris, Hiller wenigstens in den kritischen Jahren seiner Entwickelung; 1838 siedelte Heller dorthin über. Es war nur natürlich, wenn der Geist des Aufgeregten, Phantastischen, Überspannten, der das Paris des jungen Viktor Hugo und der George Sand beherrschte, durch diese vier auch in die Musik eindrang. Mendelssohn schrieb 1834 an seine Mutter: „Beide [Hiller und Chopin] laborieren nur etwas an der Pariser Verzweifelungssucht und Leidenschaftssucherei und haben Takt und Ruhe und das recht Musikalische oft gar sehr aus den Augen gelassen; ich nun wieder vielleicht zu wenig, und so ergänzen wir uns und lernten, glaub ich, alle Drei von einander." Deutschland hatte durch die französische Oper und den von Paris ausgehenden Typ des großen Virtuosenkonzerts längst im eigenen Lande Bekanntschaft mit den aufreizenden Wirkungen der französischen Musik geschlossen. Wer jetzt nach Spontinis oder Meyerbeers Vorgang die Effekte kräftiger auftrug, reicher har-

---

[1]) Vgl. z. B. den Anfang des Finales der Fis moll-Sonate Op. 11 mit den Takten 6 ff. des ersten Moment musical.

monisierte oder, wie der junge Wagner in seiner ersten Ouverture, isolierte Paukenschläge wagte, unterlag sogleich im Munde der Älteren dem Urteil eines französisch beeinflußten Neuromantikers. Noch 1840 hatte der verminderte Septimenakkord so viel spezifisch Neuromantisches an sich, daß der Frankfurter Gollmick erklärte, sein häufiges Auftreten in Hillers Zerstörung Jerusalems ziehe dem Werke „den Tadel (!) eines modernen Anstrichs oder gemischten Stiles“ zu. Seltsam war nur das eine, daß die deutschen Neuromantiker in Paris selbst als Originalgenies galten und, wie Mendelssohn berichtet, ihrerseits zu einer „école allemande“ zusammengefaßt wurden, zu der auch er zählte. In Anbetracht der bei so manchem gut deutschen Durchschnittskomponisten herrschenden Schlaffheit im Rhythmischen und Genügsamkeit im Melodischen war ein Zusatz französischen Geistes gewiß nicht vom Übel. Gefährlich wurde er erst, als auch Talente zweiten Ranges sich seiner bemächtigten und das aufgeregt Leidenschaftliche, das die Genialeren tief impulsiv empfanden, zur Scheidemünze umprägten. Sehr mit Recht machte um diese Zeit der geistvolle Eduard Krüger in Göttingen darauf aufmerksam, daß die Musik der Zeit in ungebührlicher Weise vom Pathos beherrscht werde, dieses aber der Kunst nur so lange zum Heil gereiche, als es sich auf dem Grunde des Ethos aufbaue:

> „Die Kunstgeschichte aller Zeiten bewährt den Satz: jede Kunstentwickelung beginnt mit reinem Ethos (im Sinne der Griechen gleichmäßige Grundstimmung der Seele, die Seele in Ruhe, das Ursprüngliche, Seiende), schreitet fort zu pathetischer Erhebung und bleibt gerade so lange am Leben, als das Pathos (jenem entgegengesetzt: die Bewegung, das Werdende, blühend Verwelkende, die leidenschaftlichen Zustände) seiner Stellung gemäß unter, höchstens neben das Ethos zu stehen kommt. Sobald das Pathos sich anmaßt zu herrschen, ist der Ruin entschieden.“ (Neue Zeitschrift f. Musik, 1840, S. 58).

In vielen Charakterstücken, Phantasien, Etuden, Konzerten der neuen Richtung machte sich ein Pathos bemerkbar, dem die seelische Resonanz fehlte. Ein Donnern und Blitzen mit Kräften, hinter denen keine Persönlichkeit stand wie in Kalkbrenners As dur-Konzert; ein Seufzen und schmerzliches Aufbäumen, wo kein Schmerz vorhanden war wie in Thalbergs Phantasie op. 22; ein Kokettieren mit poetischen Mottos, die, erst nachträglich hinzugefügt, das fehlende Aroma geben sollten wie in mancher genügsamen romantischen Konzertetude. Schumanns und Liszts „kritische Fühlhörner“ waren viel zu fein, als daß sie nicht sofort erkannten, wo derlei Pathos echt und wo es affektiert war. „Man denke sich nur“, schreibt Schumann sarkastisch, „den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein «con disperazione» in seine Klavierstimme schrieb, oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt“ (Ges. Schr. I, 156). Aber auch was dem Kreise der eigenen Parteigenossen entstammte, war nicht immer schön und reif. Zur Gruppe derer, die ihr Können überschätzten und als Kritiker Sturm liefen, ehe sie Bresche geschossen hatten, gehörte jener Hermann Hirschbach, der Schumann so zu imponieren gewußt hatte, daß dieser ihm (1838) schrieb: „Ihr Streben ist mir das ungeheuerste, das mir in neueren Kunstrichtungen vorgekommen ist“. Sein Streichquartett Op. 1 über Faustzitate nahm Schumann scharf aufs Korn; aber wie milde klingt sein Urteil gegenüber dem, was ein Unbefangener heute darüber sagen würde. Gleichfalls mit unzu-

reichenden Kräften zum Höchsten gegriffen zu haben scheint Alfred Julius Becher. Er schrieb eine Zeitlang für Schumann Berichte und fiel 1848 in Wien der Revolution zum Opfer. Auf ihn bezieht sich eine Bemerkung Rubinsteins: Becher sei der „eigentliche Stammvater der Zukunftsmusik, von dessen Kompositionen man meinte, sie seien im Wahnsinn geschrieben“.[1]) Naturen wie diese beiden erinnern im Ungestüm ihres Tatendrangs an Klinger und Lenz aus der Genieperiode achtzig Jahre vorher. Und auch darin wiederholte sich die Geschichte, daß sie auch jetzt eine Anzahl begabter Künstler vor der Zeit, letzten Endes doch wohl am Zwiespalt von Ethos und Pathos, zugrunde gehen ließ, moralisch oder körperlich: Böhner, Berger, Ludw. Schunke, Norbert Burgmüller, Schumann selbst. Lag es daran, daß sie über die Grenzen ihrer Begabung hinaus wollten, oder daß sie nicht zur rechten Zeit verstanden, zur Natur zurückzukehren? Läßt man als Grundzug der Neuromantik das Streben gelten, das menschliche Gefühlsleben so stark als möglich nach allen Seiten hin aufzuregen, so bleibt in der Tat auffällig, in wie geringem Grade sie die Motive dazu Naturstimmungen entnahm. In diesem Punkte war sie kein legitimes Kind der Frühromantik. Im kritischen Jahrzehnt von 1830 bis 1840 sind es im Grunde nur Mendelssohn und Liszt gewesen, die in Kompositionen ein offenes Bekenntnis zur Natur abgelegt haben, Liszt geradezu schon mit der Feinfühligkeit eines Impressionisten. Schumann hält lange damit zurück; ihn fesseln zunächst nur menschliche Zustände, seelische Komplikationen, das Pathos als solches. Erst als sich der jugendliche Leidenschaftsrausch gelegt — um 1839/40 — tritt auch er, zuerst im Liede, unter unsere großen Natur-Tonpoeten, im Klavierstück alsbald Stephen Heller nach sich ziehend.

Aus dem Widerspruch, in den sich das junge Geschlecht mit seinem Haschen nach Originalität zur Klassik setzte, schmiedeten die Anhänger dieser manche scharfe Waffe. G. F. Fink, der Redakteur der Allgemeinen musikal. Zeitung, und Rellstab und seine „Iris“ werden nicht müde, ihre Autorität zugunsten der klassischen Musik geltend zu machen. Ihre Einwände beziehen sich meist auf Allgemeines wie Übertriebenheit im Ausdruck, Komplizierung des Periodenbaus, unmäßige Verschärfung der Ausdrucksmittel. Schon der letzte Beethoven war ihnen nicht genehm. Aber darüber hinaus erheben sie auch Einspruch gegen die neuromantische Anmaßung, die Musik auf eine neue Stufe der Verständlichkeit zu erheben und die Phantasie des Hörers durch programmatische Titel oder Mottos zu beeinflussen. Es kommt zur Erörterung einer alten musikästhetischen Grundfrage, die am besten mit der Überschrift eines schon 1827 in der Allgemeinen musikal. Zeitung erschienenen Aufsatzes des Würzburger Musikdirektors Fröhlich charakterisiert wird: „Soll man bey der Instrumental-Musik etwas denken?“ Trotz der Naivität der Fragestellung bedeutete das einen erneuten Appell an das musikästhetische Gewissen der Zeit. Seit Kants zweischneidiger Beurteilung der Musik als einer Kunst, die zwar Herz und Gemüt in Bewegung setze, das Vorstellungsleben aber unbeschäftigt lasse, war dies Gewissen

[1]) Erinnerungen aus 50 Jahren, 1893, S. 66. Das bezieht sich anscheinend auf Bechers bis jetzt verschollene Streichquartette, nach deren Verbleib zu forschen diese Stelle vielleicht Anlaß gibt.

in schwere Bedrängnis geraten. Denn wie sollte jetzt Beethoven, der Schöpfer der Eroica, der Pastorale, der 9. Symphonie, oder ein Werk wie Berlioz' phantastische Symphonie begriffen werden? Inzwischen war Hegel gekommen und hatte mit seiner These von der „Leerheit" der Instrumentalmusik die Köpfe vollends verwirrt.

Man half sich wie einst Goethe, als er sich vor den Gegensatz von italienischer und französischer Musik gestellt sah, mit einem Kompromiß, indem man eine vornehmlich sensualistische Richtung annahm, die, wie Gottfr. Weber (1824) sagt, „den Gehörssinn bloß als Portier zum innern Heiligtume der Seele auffaßt und sich mit dem Beifall dieses Subalternen begnügt", und ihr eine intellektuelle Richtung gegenüberstellte, die auf edle, tiefe, bedeutende Auffassung dringt. Für jene galt Rossini, für diese Beethoven als Leitstern. Alle Neuromantiker fühlten sich den Intellektuellen zugehörig und traten damit von selbst auf die Seite der Gegner Hegels, dessen Musikästhetik nichtsdestoweniger in Loewe einen Bewunderer und Verteidiger fand.[1]) Als musikalischer Hegelianer dagegen stellte sich Rellstab vor, wenn er gegen die Titel der Schumannschen Kinderszenen polemisierte und meinte, es genüge in der Musik, den musikalischen Gedanken in seiner musikalischen Form auszusprechen: dieser rein musikalische Gedanke ist „völlig befriedigend und erreicht die höchste Macht, wenn er eben nur sich ausdrückt". Also Hanslicks tönend bewegte Formen! Eine Antwort, die dem philosophischen Takt ihres Verfassers Ehre macht, erschien im Jahre 1837 in der „Caecilia" aus der Feder eines gewissen K. Stein: „Sollen Musikstücken wirkliche Gedanken zugrunde liegen oder nicht?" Die Schönheit, heißt es da, kann sich nicht selbst darstellen. Ein „bloß schöner" Gedanke, der nicht zugleich eine Idee oder das Bild einer Gefühlsbewegung widerspiegelt („Gefühlsgedanke"), sei keiner und könne immer nur inhaltloses, formales Tonspiel hervorbringen. Das bedeutete eine schneidige Zurückweisung gedankenlosen Musikmachens. Dennoch hatte Rellstab nicht so unrecht, die jungen Neuromantiker an die Grenzen der Musik zu erinnern. Das Bedürfnis, reiner Instrumentalmusik mit außermusikalischen Vorstellungen beizukommen, hatte zu einer Auslegekunst und einem Titelfieber geführt, von dem sich die Frühromantik, Weber voran, noch frei fühlte.[2]) Namentlich in der Deutung der Beethovenschen Symphonien war man vielfach über das ästhetisch Erlaubte hinausgegangen, wie jener K. Fr. Ebers, der für die A dur-Symphonie die auch von Gust. Nicolai und Schumann adoptierte Deutung als realistische ländliche Hochzeitsfeier in Anspruch nahm, ohne dabei dem Stimmungsgehalt der beiden ersten Sätze gerecht zu werden (Cäcilia 1825). Bierey ließ zum Adagio der Cis moll-Sonate Kyrie eleison, Klasing zum Mittelsatze des G dur-Konzerts ein Gedicht „An Psyche" singen. Fröhlich

---

[1]) Loewe plante 1836 eine Schrift über Hegels Musikästhetik (Brief an Gottfr. Weber, Sammelb. der Intern. Musikgesellsch. X, S. 482), die aber ebensowenig zur Vollendung kam wie die von Schumann einst in Aussicht genommene Musikästhetik.

[2]) „Da ich alle betitelten Tonbilder sehr hasse", schreibt Weber, Voglersche Einflüsse von der Hand weisend, 1815 an Rochlitz, „so wird es mir höllisch sauer, mich selbst an diese Idee zu gewöhnen", nämlich dem seinem F moll-Konzertstück zugrunde liegenden Programm eine bestimmte Fassung zu geben.

fordert für Haydnsche und Mozartsche Symphonien, um deren sinkender Beliebtheit zu steuern, poetische Programme, und noch 1837 bedauert Liszt der George Sand gegenüber, daß Beethoven keine Kommentare zu seinen Werken hinterlassen, worauf dann Wagner 1846 die 9. Symphonie mit Faustzitaten erläutert. Dürfen wir Ed. Devrient (Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy) glauben, so hat die kleine wortreiche Broschüre von A. B. Marx „Über Malerei in der Tonkunst" (1828) recht eigentlich dieser „neuesten Richtung" in der Tonkunst die Bahn eröffnet. Sie enthielt eine Rettung der Tonmalerei und ging zu der Behauptung fort, jede Musik, auch die geistig bedeutendste, sei in gewissem Sinne als tonmalend aufzufassen.

Dies blieb denn auch die innerste Überzeugung der Neuromantik. Nur darin schritt sie über die Frühromantik hinaus, daß sie von der musikalischen Darstellung eine noch größere, eine unbedingte Deutlichkeit und Bestimmtheit der poetischen Idee forderte. Haydns und Mozarts Musik entbehrte nach ihrer Ansicht jene Bestimmtheit; sie deutete nur das Allgemeine, nicht auch das Besondere an, gab sich zu schlicht, zu blaß, zu kindlich. Und so wird jetzt das Auge auf alles Außergewöhnliche, Überraschende, abseits Liegende gerichtet. Nur die Spitzen des Seelenlebens interessieren. Man greift zu E. T. A. Hoffmann, Tieck, Jean Paul, Raupach, um sich von deren hochgesteigerter Subjektivität anregen zu lassen, wählt Ausnahmecharaktere wie Faust, Manfred, Kapellmeister Kreisler, Verse aus Dante zu Wegweisern im Reiche des Psychischen oder hält sich an die Phantastik der Sage, des Märchens, der Traumwelt. Hinter jedem Tonstück lauert ein verschwiegenes Programm. Bis zu welchem Grade der Deutlichkeit und Ausführlichkeit dieses dem Hörer bekannt gemacht wird, hängt von der Individualität des Komponisten ab. Mendelssohn und Chopin üben die größte, Berlioz und Liszt die geringste Zurückhaltung; Schumann steht in der Mitte. Liszt, auf den die Weiterentwickelung der Programmmusik hauptsächlich gestellt war, hat die Frage (nach den Präliminarien im Briefe an G. Sand von 1837; Ges. W. II, 130) ausführlich und vom Standpunkte der Neuromantik in seiner großen Besprechung der Berliozschen Haroldsymphonie (1855) behandelt, sogar unter Berücksichtigung Hegels. Während aber die meisten Neuromantiker dabei stehen blieben, in ihr ein rein ästhetisches Problem zu sehn, zog Liszt eine wichtige kompositionstechnische Folgerung: die musikalische Form werde jedesmal von der mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen poetischen Idee bestimmt. Das gleiche sprach 1843 H. Hirschbach aus, wenn er die zukünftige Musik schildert als „die tief seelenvolle, urkräftige, begeisterte, in großen, freien, dem jedesmaligen Inhalte angepaßten Formen sich bewegende, die auf tüchtigem harmonischen Grunde ruht." [1]) Eigentlich hätte die Neuromantik, da sie sich so oft zu dem in der Form so freien letzten Beethoven bekannte, schon gleich von Anfang an diese These an die Spitze ihres Schaffens stellen sollen. Wirklich zeigen auch die früheren offenen oder versteckten Programmwerke Mendelssohns und Schumanns noch einen bemerklichen Einschlag freier Beethovenscher Form-

---

[1]) Musikalisch-kritisches Repertorium, 1843, S. 6.

gebung, ebenso die Mitte der dreißiger Jahre entstandenen romantischen Klavierkonzerte von Moscheles. Dieser Einfluß verschwindet jedoch später und macht der altklassischen Formgebung wieder Platz: ein Zeichen, daß man vor der letzten Konsequenz des Satzes von der größten „Bestimmtheit“ der Instrumentalmusik zurückschreckte. Aber in der Tonsprache an sich, in der Melodik, Harmonik, Rhythmik, in der Formung im Kleinen blieb die programmatische Tendenz vorwaltend. Die Konzeption vollzieht sich unter einem fortwährenden Ansturm innerlich geschauter Bilder. Oft mit solchem Ungestüm, daß kaum Zeit bleibt, das rein Formale zu bedenken: „An Form denk' ich nicht mehr beim Komponieren; ich mach's eben“ (Schumann 1838 an Hirschbach). Schumann sitzt stundenlang phantasierend am Klavier, um seine Visionen einzufangen, die ihm dann, einmal Gestalt geworden, zuweilen in merkwürdiger programmatischer Doppelsinnigkeit erscheinen wie das Phantasiestück „In der Nacht“, in dem er später die Geschichte von Hero und Leander erkennt. Wozu früher ein ganzer Satz notwendig schien, wird jetzt mit Hilfe chromatischer Modulation in wenigen Takten erledigt. Man arbeitet statt mit Themen lieber mit kurzen, eindrucksvollen Motiven, „Aphorismen des Herzens“, wie Liszt sie einmal nennt, und erreicht damit eine gesteigerte Intensität des Ausdrucks, aber auch nicht selten jene Buntheit und Unruhe des Gedankengangs, die der jungen Schule den Vorwurf des Phantastischen und Bizarren eintrug.

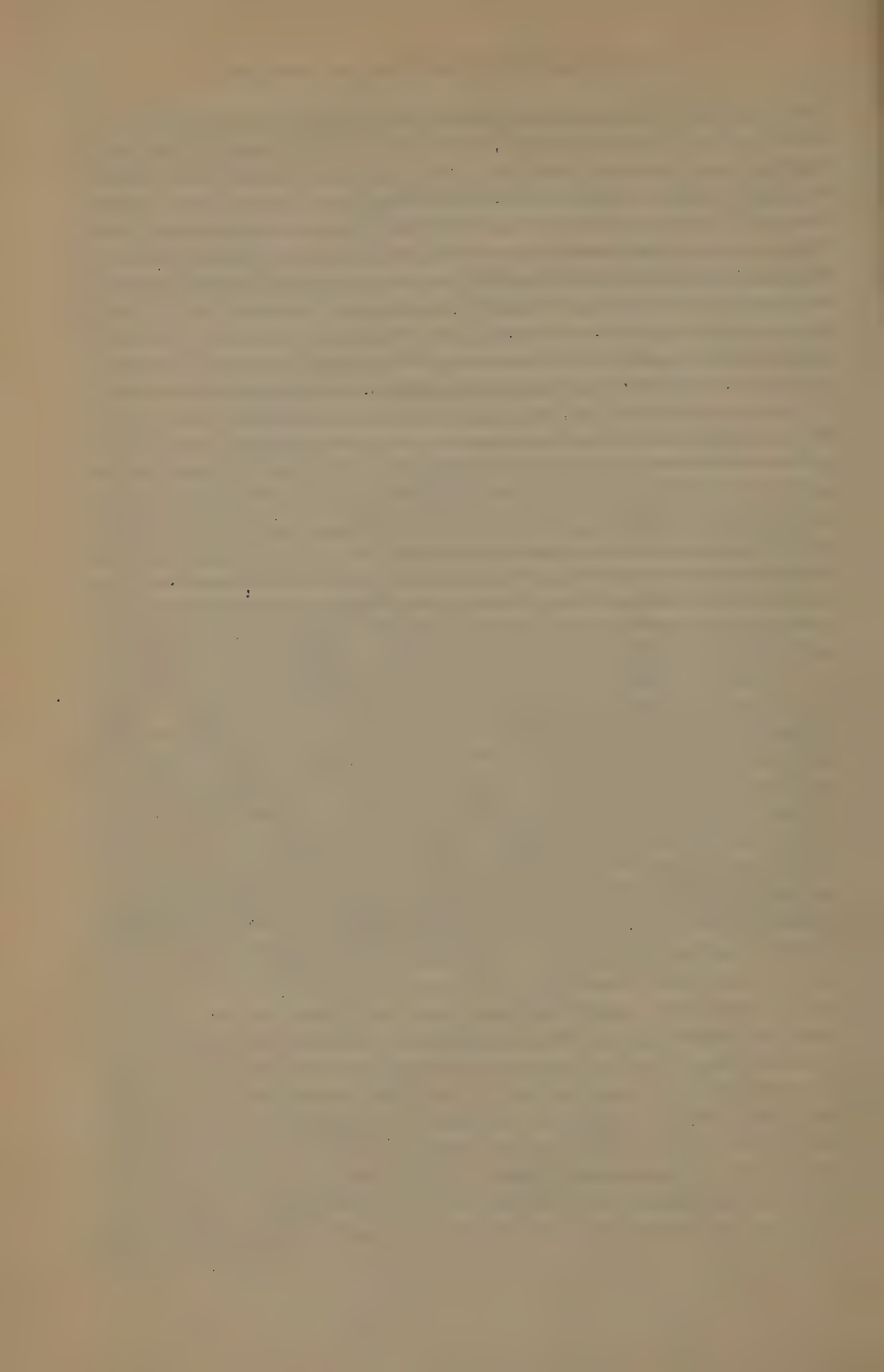
Neben die verfeinerte Reizsamkeit im Psychischen tritt eine solche gegenüber Farben- und Gestaltseindrücken. Wir wissen von Weber, daß sich ihm beim Reisen im Postwagen Landschaftsbilder ungewollt in musikalische Klänge umsetzten. Eine ähnliche Anlage dürfen wir bei Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner voraussetzen. Die unerhört neue „Farbigkeit“ ihrer Musik, insbesondere ihrer Harmonik, ist gewiß nicht zuletzt auf die erhöhte Sensibilität gegenüber allem Farbigen zurückzuführen. Ob Fälle ausgesprochener audition colorée vorkamen, wie bei Tieck und Hoffmann, ist noch nicht nachgewiesen. Auch das rhythmische Gefühl, das beim Durchschnitt des komponierenden Deutschland der zwanziger und dreißiger Jahre einen betrüblichen Tiefstand erreicht hatte, verschärft sich und befördert, vor allem bei Schumann, den Schwung und das innere Leben der Kompositionen. Mit einer Schärfe der Selbstbeobachtung, die an die wissenschaftliche erinnert, mit der Fichte und Hegel das Ich analysieren, zerpflückt und zergliedert der Neuromantiker das Seelenleben, spürt der geheimen Dynamik seiner Regungen nach und sucht nach den Mitteln ihrer klanglichen Realisierung. Daß solche gefunden wurden und, wie es Schumann als Jüngling ersehnte, der „Tonkunst als Sprache der Seele“ eine neue Richtung gegeben wurde, darin beruht die geschichtliche Bedeutung der neuromantischen Bewegung in ihren Anfängen. Für eine Menge von Stimmungen und leidenschaftlichen Zuständen, vornehmlich aus der Gruppe jener Gefühlsparoxismen, die wie das Bittersüße, schmerzlich Wonnevolle, wachend Träumende erst dem modernen Menschen ganz geläufig geworden sind, hat sie gleichsam das musikalische Idiom festgestellt. Sie hat eine neue musikalische L y r i k geschaffen und damit als Blutzeugin aufs neue den Dichterberuf des schaffenden Musikers nachgewiesen.

Die Jahre, in denen die junge Neuromantik mit Einsatz aller Kräfte um ihr neues Ideal kämpfte, waren gezählt. Gleich dem Jungen Deutschland trat sie allmählich heraus aus Sturm und Drang. Die Gegensätze milderten sich, und das Bewußtsein des Zusammenhangs mit der Vergangenheit, von der man sich hatte loslösen wollen, wurde stärker. Vieles, was der Schumannsche Schlachtenplan von 1834 vorgesehen hatte, war erreicht worden, vor allem die Aufrüttelung der Musikwelt aus dem Zustand gedankenlosen Hindämmerns. Auch eine ansehnliche Literatur war zusammengekommen und versprach weiterzuwirken. Aber der ehemals erhoffte Erfolg einer durchgreifenden Neuordnung der Verhältnisse blieb aus. Die Kämpfer waren müde geworden. Einer unter ihnen, Hirschbach, geht bereits 1844 daran, die Chronik der jungen Schule mit resignierten Worten als abgeschlossen zu schildern:

„Vor 10 bis 6 Jahren hatten die musikalischen Zeitbestrebungen wirklich eine so revolutionäre Miene angenommen, daß man sie eine Periode der Gärung nennen konnte. Aber die hereinbrechende Verwässerung löschte das Feuer der Begeisterung aus, und jetzt herrscht ein solcher Friedenszustand in der deutschen Musik, alle unsere Komponisten sind so fest in den alten, hergebrachten Gewohnheiten verfahren . . . daß keine Kritik den seligen Schlaf zu stören vermag. Was ist aus der neuromantischen Schule geworden? — Nichts, denn die paar bunter Fetzen, die von dieser Fahne noch zuweilen emporgehoben werden, zeigen eben recht die gänzliche Zerfallenheit der ehedem so kampflustig in die Kriegstrompete stoßenden Partei. All' die mutigen Jünglinge sind nach und nach dahin und dorthin versprengt und zu zahmen Philistern geworden . . . Alles Überschwengliche schlägt leicht ins Gegenteil über". (Musikalisch-kritisches Repertorium, 1844, S. 253.)

Das war hart gesagt und mag Schumann tief verletzt haben. Offenbar übertrieb Hirschbach, auch wenn er nur deutsche Zustände im Auge hatte. Aber es liegt seinen Worten das richtige Gefühl zugrunde, daß nicht alle Erwartungen erfüllt, nicht alle Widerstände gebrochen worden waren. Schumanns eigene Energie hatte nachgelassen; 1844 tritt er von der Redaktion der Neuen Zeitschrift zurück, und damit verlor die Schule ihre beste agitatorische Kraft. Um dem gesamten Musikwesen eine der vormärzlichen entgegengesetzte Richtung zu geben und den Davidsbündlerkampf Schumanns erfolgreich zu Ende zu führen, dazu bedurfte es des Anstoßes einer zweiten politischen Revolution, der von 1848, und einer so kräftig zufassenden Hand wie der R. Wagners. Durch ihn und Liszt wird die musikalische Neuromantik aus ihren Jugendjahren heraus recht eigentlich ihrer Höhe zugeführt.

---



# Über Komik und Humor in der Musik

Von

Richard Hohenemser

Um unsere Kenntnis von den sogenannten ästhetischen Kategorieen oder Modifikationen des Schönen ist es noch so schlecht bestellt, daß wir uns nicht einmal darüber klar sind, ob alle diese Kategorieen, soweit sie wenigstens in der Sprache Bezeichnungen gefunden haben, in allen Künsten hervortreten, oder ob nicht vielleicht einige derselben nur in gewissen Künsten zur Geltung kommen. Hat z. B. in der Tonkunst das Tragische einen Ort? Bekanntlich schrieb Brahms eine „Tragische Ouverture", Draeseke eine „Symphonia tragica". Aber trotzdem sprechen wir im allgemeinen nicht von tragischer Musik, von tragischen Musikstücken oder von tragischen Wendungen innerhalb eines Tonwerkes, während wir sowohl der Dichtung als auch der Wirklichkeit gegenüber unbedenklich von tragischen Ereignissen, tragischen Charakteren, tragischen Wendungen usw. reden. An sich enthält eben der Begriff des Tragischen stets eine Beziehung auf eine Persönlichkeit; denn er bedeutet, kurz ausgedrückt, die Vernichtung einer wertvollen Persönlichkeit, durch deren Untergang sich ihr Wert erst in voller Größe offenbart, mag sich nun die Vernichtung auf die gesamte Persönlichkeit erstrecken (durch den Tod), oder nur auf den wertvollsten Teil ihres geistig-sittlichen Wesens (wie z. B. im „Tasso"). Die Musik nun ist außerstande, uns Persönlichkeiten vorzuführen und darum hat das Tragische in ihr keinen Platz. Wohl aber vermag sie Stimmungen in uns hervorzurufen, welche den durch das Tragische erzeugten Stimmungen ähnlich sind, und insofern haben die obengenannten Bezeichnungen eine gewisse Berechtigung.

Betrachtet man die Wirkungen, welche das Tragische auf uns ausübt, näher, so wird man bald erkennen, daß es nur einen besonderen Fall des Erhabenen bildet. Das Erhabene drückt uns infolge der unlustbetonten Momente, die es enthält, herab, überwältigt uns bis zu einem gewissen Grade, hebt uns aber gleichzeitig infolge seiner lustbetonten Momente nicht nur über den Zustand der Herabgedrücktheit, sondern auch über unseren normalen Zustand, also, wie man zu sagen pflegt, über uns selbst empor. Beim Tragischen liegen die unlustvollen, herabdrückenden Mo-

mente im Leiden und Untergang der Persönlichkeit, die lustvollen, erhebenden Momente in deren gerade hierbei hervortretendem Wert. Wie die seelischen Vorgänge, welche die Erhabenheitsstimmung möglich machen, näher beschaffen sind, haben wir hier nicht zu untersuchen. Uns genügt die Einsicht, daß der Begriff des Erhabenen nicht wie der des Tragischen eine bestimmte Klasse von Objekten fordert, daß vielmehr alle Objekte, beziehungsweise äußeren Vorgänge unter ihn fallen, welche die mit ihm gemeinte Wirkung auf uns ausüben. So treffen wir denn das Erhabene in der Wirklichkeit, und zwar sowohl in der unbelebten und belebten Natur wie im Menschenleben, ebensogut an wie in der bildenden Kunst und der Poesie, und auch der Musik hat noch niemand die Fähigkeit, erhabene Wirkungen hervorzurufen, abgesprochen. Es ist daher von vornherein wahrscheinlich, daß diejenigen ästhetischen Kategorieen, deren Begriffe sich nicht auf eine bestimmte Klasse von Objekten, sondern auf alle Objekte beziehen, welche die mit den betreffenden Begriffen gemeinten Wirkungen auf uns hervorzubringen vermögen, auch in der Musik ihre Stelle haben.

Zum Erhabenen hat man mit Recht das Komische in Analogie gesetzt. Auch hier findet in gewissem Sinne eine Vernichtung statt, und auch hier beruht, wie wir noch sehen werden, die Wirkung auf einer bestimmten Art des Zusammentretens unlustbetonter und lustbetonter Momente. Ferner, und darauf kommt es uns im Augenblick in erster Linie an, ist das Komische nicht auf eine bestimmte Klasse von Objekten eingeschränkt, sondern findet sich, wie das Erhabene, in Natur, Menschenleben, bildender Kunst und Poesie, also vermutlich auch in der Musik. Trotzdem haben ältere und neuere Ästhetiker aus dem vermeintlichen Wesen der Komik und der Tonkunst heraus bestritten, daß diese komischer Wirkungen fähig sei. So sagt Stephan Schütze in seinem 1817 veröffentlichten „Versuch einer Theorie des Komischen“:

„Die Musik kann an sich das Komische (weil dieses von einer Vorstellung herrührt), nicht erreichen; als ein Ausdruck des Gefühls hindert sie dasselbe eher, weil das Komische die freie Beschauung voraussetzt“.[1])

Eine ganz ähnliche Ansicht vertritt 70 Jahre später Ebeling. Auch nach ihm soll das Komische auf einer Kombination von Vorstellungen oder Begriffen beruhen und darum der Musik unzugänglich sein.[2]) Wie man sieht, verkennen beide Ästhetiker nicht das Wesen der Tonkunst, die uns ja in der Tat keine Vorstellungen, Begriffe und Gedanken vermitteln kann, wohl aber, wie sich noch zeigen wird, das Wesen des Komischen.

Noch schärfer findet sich diese Stellungnahme bei E. von Hartmann ausgeprägt. Nach ihm kommt alle komische Wirkung nur dadurch zustande, daß die „Alogizität“ eines zunächst scheinbar Logischen sinnenfällig aufgedeckt wird. Bei dieser Einschränkung des Komischen auf das Gebiet des Logischen ist es nicht zu verwundern, wenn er sagt:

---

[1]) Stephan Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, Leipzig 1817, S. 223.

[2]) Flögel-Ebelings Geschichte des Grotesk-komischen, Leipzig 1888, S. 403. Der Abschnitt über Musik rührt von Ebeling allein her.

„Die Musik kann wohl Behaglichkeit, Fröhlichkeit, Munterkeit, Heiterkeit, Lustigkeit, Ausgelassenheit der Stimmung darstellen und dadurch an diejenigen Stimmungen erinnern, in welche man durch den Genuß des Komischen versetzt wird, aber sie kann nicht zur Darstellung bringen, ob die geschilderten Stimmungen wirklich aus objektiv komischen Vorgängen oder unabhängig von solchen entstanden sind. Nimmt der Hörer das Erstere an, so geht er in dieser Unterstellung schon über dasjenige, was die Musik ausdrücken kann, hinaus und trägt die komischen Anlässe zur heiteren Stimmung in die Musik hinein, welche gar nicht in ihr liegen noch liegen können. Läßt er aber die Ursachen der Stimmung beiseite und hält sich nur an die Heiterkeit als solche, so bleibt er damit in der Sphäre der Immanenz", d. h. innerhalb der Musik selbst, wobei es dann aber zu keiner komischen Wirkung kommen kann.[1])

Gegen diese Anschauung erhebt Paul Moos, obgleich im allgemeinen ein entschiedener Anhänger Hartmanns, in seiner Darstellung der Hartmannschen Musikästhetik Widerspruch, indem er sich auf die Erfahrung beruft, daß es tatsächlich komische Musik gebe, die uns lachen mache, so gut wie alles sonstige Komische, und zwar gehe die Wirkung solcher Musik unmittelbar von ihrem objektiv komischen Gehalt aus.[2]) Indessen verfolgt er diesen Gedanken nicht weiter. Hätte man sich stets von der Erfahrung leiten lassen, so hätte man die Fähigkeit der Musik, unmittelbar komisch zu wirken, erkennen und zugleich die einseitigen Theorieen über das Komische, nach welchen dasselbe ausschließlich an intellektuelle Vorgänge gebunden sein soll, aufgeben müssen.

Selbst Johannes Volkelt hegt aus Befangenheit in der intellektualistischen Theorie des Komischen Mißtrauen gegen die vis comica der Musik. „Erst, wo sich bestimmte Vorstellungsinhalte an ein sinnlich Gegebenes knüpfen, ist", so meint er, „ein Boden für die volle Entfaltung der komischen Eindrücke vorhanden." „Die Tongebilde dagegen führen zu keinen bestimmten Vorstellungen; sie lassen uns im Reiche der dunklen Gefühlsregungen. Dieser undingliche Charakter der Tongebilde bringt es mit sich, daß hier nur in verhältnismäßig unvollkommener Weise Komik entspringen kann." Doch fährt er unmittelbar fort: „Aber innerhalb gewisser Schranken kommt es doch in der Tonkunst zu sehr wirksamen und mannigfaltigen komischen Eindrücken." Er zählt nun eine ganze Reihe von Arten solcher Eindrücke auf, unterläßt es aber zu zeigen, wie es der Tonkunst gerade mit ihren Mitteln möglich wird, dieselben hervorzurufen, und wie diese Mittel im einzelnen wirken.[3])

Übrigens war schon Schütze, indem er seine Ansicht später offenbar revidierte, zu einer vermittelnden Anschauung gelangt; denn in einer besonderen Untersuchung „Über das Verhältnis der Komik zur Musik", bei der er übrigens die Worte „Komik" und „Humor" als gleichbedeutend gebraucht, heißt's:

---

[1]) E. von Hartmann, Philosophie des Schönen, Leipzig o. J., S. 382.

[2]) Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland, Leipzig 1902, S. 411.

[3]) J. Volkelt, System der Ästhetik, 2. Band, S. 348. Vergl. auch S. 417, wo speziell von dem Grotesk-komischen in der Musik die Rede ist.

„Kann die Musik den Humor darstellen? Ihn selbst darstellen wohl nicht, aber doch den Zustand eines humoristischen Gemüts schildern, das wiedergeben, was bei einer humoristischen Stimmung im Menschen als empfundene Regsamkeit vorgeht, die Grundlage, den subjektiven Anteil des geistig auf- und abschweifenden Humors in kühnen Tonverbindungen zur Sprache, bei dem Zuhörer zur Ahnung und zum Anklang bringen.“ [1]) Aber ebensowenig wie von Volkelt erfahren wir von ihm des näheren, welche Bedingungen die Musik erfüllen muß, um diese Gemütszustände zu erzeugen.

Sehen wir nun zu, ob nicht von denjenigen Autoren, welche der Musik die Fähigkeit komischer Wirkungen uneingeschränkt zuerkennen, befriedigendere Aufschlüsse zu erlangen sind. 1833 veröffentlichte K. Stein (Pseudonym für Käferstein), eine ausführliche Untersuchung, in welcher er sich nicht nur gegen Schützes Ansicht von der Unverträglichkeit der Komik und der Musik, sondern auch zum Teil gegen dessen allgemeine Aufstellungen über das Komische wendet. [2]) Er selbst gibt folgende Definition des Komischen:

„Das Komische beruht in einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung vom Vernünftigen, Zweckmäßigen und Gewohnten, welche von uns mit dem behaglichen Gefühle unserer Überlegenheit wahrgenommen oder vorgestellt wird.“ [3])

Diese Definition ist so schlecht wie nur möglich; denn sie läßt die wichtigsten Fragen unbeantwortet: Was hat man, insbesondere in der Kunst und speziell in der Musik, unter dem Vernünftigen, Zweckmäßigen und Gewohnten zu verstehen? Wann sind überraschende Abweichungen hiervon ergötzlich? Es müßte doch auch Abweichungen geben, welche das gerade Gegenteil von ergötzlich, nämlich unlusterregend, also häßlich wären. Man sieht: auch wenn man die Voraussetzungen gelten lassen will, ist ohne die Beantwortung dieser beiden Fragen das Komische keineswegs erklärt oder verständlich gemacht. Ferner ist es nicht richtig, daß wir beim Komischen das Gefühl unserer eigenen Überlegenheit genießen. Das Überlegenheitsgefühl spielt auch in anderen Theorieen der Komik eine Rolle, und wir werden später sehen, welches im Komischen tatsächlich vorhandene Moment zu der irrtümlichen Annahme desselben führte. Hier genügt der Hinweis auf zwei Punkte: Einmal würden wir, sobald wir uns dem gegenüber, was das Kunstwerk bietet, überlegen fühlten, aus der Sphäre der ästhetischen Betrachtung herausgerissen und in die Wirklichkeit, nämlich auf unser augenblickliches Ich, zurückgestoßen werden, was gewiß nicht in der Absicht des Künstlers liegen kann; sodann aber vermag der, welcher sich dem komischen Objekt oder Vorgang überlegen fühlt, die Komik überhaupt nicht zu genießen, z. B. wird ein Pedant, der Wortspiele verachtet, über solche nicht lachen, sondern sich nur über ihren Urheber ärgern.

Indem Stein unter Anführung von Beispielen, namentlich aus Mozartschen

---

[1]) Cäcilia, Band 16, 1834, S. 197.

[2]) K. Stein, Versuch über das Komische in der Musik, Cäcilia, Band 15, 1833, S. 221 f. Diesem Aufsatz ist auch das obige Zitat aus Schützes „Versuch einer Theorie des Komischen“ entnommen.

[3]) A. a. O., S. 242.

Opern, näher auf die Mittel eingeht, welche der Musik zur Erzeugung komischer Wirkungen zur Verfügung stehen sollen, wie Einförmigkeit des Rhythmus, Vervielfältigung der Taktglieder, Vielgestaltigkeit der Taktglieder, Zusammenstellung verschiedenartiger Taktglieder in verschiedenen Stimmen, läßt er wenigstens einigermaßen erkennen, wie er sich die Abweichungen denkt. Da ihm aber jede feste Grundlage fehlt, vermag er natürlich in keinem einzigen Fall die komische Wirkung zu erklären. Auch nennt er gewisse Eigentümlichkeiten, bei welchen die komische Wirkung bereits vorausgesetzt ist, statt daß sie aus bestimmten musikalischen Gestaltungen verständlich gemacht wird, so „rhythmische Geziertheit“ oder das „Polternde“.

Von einer ganz ähnlichen, aber weit besser durchdachten Grundauffassung wie Stein geht, vielleicht ohne ihn zu kennen, A. Zeising aus, indem er in bezug auf das Musikalisch-Komische sagt:

„Die Komik der Form kann nur in möglichst auffälligen und darum chokierenden, aber sofort in sich selbst zerfallenden Abweichungen von den als ideal oder normal erkannten Formen, also in einer abnormen Behandlung des Rhythmus, der Melodie, der Harmonie und der symphonischen Kombinationen wurzeln.“ [1])

Der Fortschritt liegt einmal darin, daß an die Stelle des „Vernünftigen, Zweckmäßigen und Gewohnten“ das „Ideale oder Normale“ getreten ist, hauptsächlich aber in der Forderung, daß die Abweichungen sofort in sich selbst zerfallen sollen. Die Vernichtung, wenn auch nur eine relative Vernichtung eines Überraschenden, Chokierenden bildet in der Tat eines der wichtigsten Momente des Komischen. Da aber Zeising nicht aufzeigt, auf welche Weise eine solche Vernichtung in der Musik möglich ist, und wie die seelischen Vorgänge beschaffen sind, welche durch die chokierenden, aber in sich selbst zerfallenden Abweichungen vom Idealen oder Normalen bewirkt werden, so muß auch er uns die Erklärung des Komischen in der Musik schuldig bleiben; ja, wenn wir hören, wie er seinen Gedanken weiter ausbaut, so werden wir zugeben müssen, daß die von ihm bezeichneten Abweichungen, eben weil ihnen die näheren Bestimmungen fehlen, auch dem Gebiet des Erhabenen zugutekommen könnten. Er schreibt in unmittelbarem Anschluß an das eben Zitierte:

„Besteht nun der ideale Charakter des Rhythmus in irgendeinem symmetrischen oder proportionalen Verhältnis der Arsis zur Thesis, sowie in der einerseits möglichst mannigfaltigen, andererseits möglichst konsequenten Fortführung dieses Verhältnisses, so wird ihm der Charakter der Zufälligkeit und Abnormität dadurch aufgedrückt werden, daß entweder die Thesis neben der Arsis oder die Arsis neben der Thesis eine gar zu hervortretende oder gar zu untergeordnete Bedeutung erhält, daß das ursprünglich angenommene Verhältnis zwischen ihnen entweder gar zu pedantisch beibehalten oder gar zu willkürlich variiert wird, daß der regelmäßige Fortschritt, sei es durch auffällige Pausen oder durch entgegengesetzte Bewegung plötzliche Unterbrechungen erleidet, daß den Arsen die Stellung der Thesen, den

---

[1]) A. Zeising, Ästhetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855, S. 509.

Thesen die Stellung der Arsen gegeben wird, daß das Tempo eine unerwartete Hemmung oder Beschleunigung, ja selbst der Takt eine überraschende Änderung erfährt usw."

Könnten nicht alle diese Abweichungen an sich als unlustbetonte, herabdrückende Momente auftreten und im Verein mit anderen, lustbetonten, erhebenden Momenten zu erhabenen Wirkungen führen? Da wir nunmehr die Stellung Zeisings kennen, brauchen wir auf seine Erörterungen über das Komische in Tonfolge und Mehrstimmigkeit nicht einzugehen.

Lassen uns die Ästhetiker, welche, von ihrem natürlichen Musiksinn geleitet, das Komische in der Musik anerkennen, hinsichtlich seiner Erklärung im Stich, so müssen wir nach einer Theorie des Komischen im allgemeinen Umschau halten, welche gestattet, das Musikalisch-komische ungezwungen einzuordnen und verständlich zu machen. Eine solche überzeugende Theorie hat nach meiner Meinung Th. Lipps gegeben, in knapper Form bereits in seinen 1883 erschienenen „Grundtatsachen des Seelenlebens", ausführlich in seinem Buch „Komik und Humor". Er stellt einerseits die objektiven Bedingungen des Komischen fest, also die Beschaffenheit der komischen Objekte und Vorgänge, andererseits die Wirkung, welche diese Beschaffenheit auf uns ausübt, also das seelische Geschehen und die seelischen Zustände, um derentwillen wir überhaupt von Komik sprechen. Da es sich ihm nur um das Wesen des Komischen, nicht aber um dessen Verwertung in der Kunst handelte, ist von Musik mit keinem Worte die Rede. Sollte sich nun das Musikalisch-komische mit Hilfe der Lippsschen Anschauungen einleuchtend erklären lassen, so wäre das ein wesentlicher Beweis für die Richtigkeit derselben; denn durch nichts kann sich ja eine Theorie besser bewähren als dadurch, daß sie auch Tatsachen erklärt, die bei ihrer Aufstellung nicht in Betracht gezogen worden waren.

Freilich wurde ein solcher Erklärungsversuch, wie er hier beabsichtigt ist, schon vor einigen Jahren einmal von A. Penkert unternommen, bei Gelegenheit des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zu Berlin 1913[1]); doch kann ich ihn aus mehreren Gründen nicht als geglückt ansehen. Penkert unterscheidet nicht scharf zwischen Komik, Witz und Humor, was doch, wie sich uns noch ergeben wird, unerläßlich gewesen wäre, und stellt überhaupt die von Lipps geschaffenen Grundlagen, auf welchen sich seine Untersuchung aufbauen soll, gar zu flüchtig dar. Damit hängt es wohl zusammen, daß er mehr eine Aneinanderreihung von Beispielen als scharfe Begründungen für die von Fall zu Fall hervortretenden komischen Wirkungen bietet (für das eigentlich Humoristische, dessen Wesen ihm nicht aufgegangen ist, bringt er überhaupt kein Beispiel); ja, es kommt sogar vor, daß er das, was er erklären will, bereits voraussetzt. So meint er, eine Melodie, welche sich in einer weichen Wellenlinie zu einem Höhepunkt zu erheben scheine, aber unmittelbar vor Erreichung desselben auf einen verhältnismäßig tiefen Ton herabstürze und auf diesem ausruhe, könne komisch wirken, was wir nicht bestreiten wollen; aber genau die gleiche Bewegung könne auch „im Dienste einer gewaltigen, tief leidenschaftlichen Grundstimmung zu dem Eindruck ohnmächtigen

[1]) A. Penkert, Die musikalische Formung von Witz und Humor, in: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 7.—9. Oktober 1913, Stuttgart 1914, S. 482 f.

Verzagens, des Zerbrechens vor übergroßen Hindernissen führen"; „der Eindruck des Witzigen" (es müßte heißen: des Komischen), werde „erst erweckt oder doch wesentlich erleichtert", wenn die Grundstimmung „irgendwie von vornherein eine Geneigtheit zu Scherz und Frohsinn" verrate. Hier wird also ein Teil der komischen Wirkung der Grundstimmung zugeschrieben, deren Zustandekommen aber unerklärt bleibt.

Unter solchen Umständen ist es wohl berechtigt, den gleichen Stoff nochmals zu behandeln. Wir beginnen mit dem Komischen und lassen, wie schon bisher, das Humoristische zunächst außer acht. In seinem Buche hat Lipps die wichtigsten früheren Theorieen des Komischen, also diejenigen von Kant, Jean Paul, Vischer und anderen, eingehend besprochen und gezeigt, wieweit sie das Richtige treffen, wieweit nicht. Wir haben weder auf diese Theorieen noch auf ihre Kritik durch Lipps einzugehen. Die Lippssche Theorie selbst wollen wir in aller Kürze vorlegen, um sie dann auf das Musikalisch-komische oder, genauer gesagt, auf eine Reihe wesentlicher Erscheinungen desselben anzuwenden.

Die objektiven Bedingungen des Komischen lassen sich im Lippsschen Sinne wohl nicht besser zusammenfassen als es Paul Hofmann getan hat, der neben anderen Autoren auch Lipps benützte und der, nebenbei bemerkt, obgleich ihn vor allem das Komische in der Kunst interessiert, doch die Musik gleichfalls mit keinem Worte erwähnt.[1]) Er sagt:

„Die komische Wirkung tritt da auf, wo ein Gegenstand an uns den Anspruch auf eine logische oder affektive Bewertung irgendwelcher Art zu machen scheint, die Form aber oder der Zusammenhang, in dem dieser Anspruch uns entgegentritt, ihn uns zugleich als nichtig erkennen läßt."

Das komische Objekt (komische Vorgänge und Handlungen mit eingerechnet), muß sich also stets zunächst als in einer bestimmten Hinsicht besonders groß, wichtig, bedeutungsvoll geben und sich dann als in der gleichen Hinsicht im Verhältnis zu dem Anspruch, den es erhob, klein, nichtig, unbedeutend entpuppen.

Wie man sieht, ist es ganz natürlich, daß sich die objektive Seite des Komischen, wenn man sie allgemein fassen will, nicht ohne Beziehung auf die Wirkung, welche das komische Objekt in uns hervorruft, also auf die subjektive Seite des Komischen ausdrücken läßt. Fassen wir nun diese näher ins Auge, d. h. die seelischen Vorgänge und Zustände, welche das komische Objekt erzeugt. Durch seine besondere Größe, sein besonderes Gewicht, kurz, durch den Anspruch, den es erhebt, konzentriert es unsere Aufmerksamkeit in hervorragendem Maße auf sich, eignet sich, wie sich Lipps ausdrückt, unsere seelische Kraft an, sei es zum größten Teil, sei es gänzlich. Es erregt unsere Erwartung, versetzt uns in Spannung, mit anderen, von Lipps entlehnten Worten: Es tritt eine psychische Stauung ein, d. h. die seelische Kraft wird an dem bedeutungsvollen Punkte eben infolge seiner besonderen Bedeutung festgehalten, kann nicht nach beliebigen anderen Punkten abfließen. Mit alledem ist das Moment des Überraschenden, des Chokierenden, des Auffälligen

[1]) Paul Hofmann, Das Komische und seine Stellung unter den ästhetischen Gegenständen, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 9. Band, 1914, S. 457 f.

charakterisiert, von dem wir früher gehört haben. Nun wird die Erwartung erfüllt, die Spannung gelöst, insofern in der Richtung unserer Aufmerksamkeit oder, wie man auch sagen kann, an der Stelle, wo wir es erwartet hatten, etwas eintritt. Auf dieses Etwas wirft sich naturgemäß die ganze bis dahin festgehaltene seelische Kraft, und dabei gewahren wir, daß das Objekt dem Anspruch, den es erhob, nicht gerecht geworden ist, sein Versprechen nicht erfüllt, sondern sich im Gegenteil in etwas verhältnismäßig Nichtiges, Bedeutungsloses aufgelöst hat. Insofern werden wir also in unserer Erwartung enttäuscht, und dies erweckt Unlustgefühl. Andererseits aber erfassen wir das Kleine, Unbedeutende mit dem ganzen vorher auf das Große konzentrierten Quantum seelischer Kraft, also mit einem viel größeren Quantum als ihm an sich zukäme, und die spielende Leichtigkeit, mit der diese Erfassung infolgedessen vor sich geht, bringt ein ausgeprägtes Lustgefühl, das Gefühl freier, leichter Betätigung mit sich, zu welchem noch, nicht als selbständiges Gefühl, wohl aber als Färbung das Lustgefühl hinzukommt, das jede Lösung einer Spannung erzeugt. Das Gefühl der Freiheit und Leichtigkeit kann sich im Lachen und Lächeln äußern; doch sind diese Äußerungen trotz ihrer Häufigkeit dem Komischen nicht wesentlich. Wir sehen jetzt, was Stein und andere mit dem Überlegenheitsgefühl im Grunde meinten, nämlich eben jenes Freiheits- und Leichtigkeitsgefühl, und ebenso wissen wir jetzt, was Zeisings „Zerfallen in sich selbst" zu bedeuten hat.

Man kann noch fragen, ob nicht das Unlustgefühl der enttäuschten Erwartung überwiegen könne. Dies ist in der Tat möglich, wenn wir z. B. mit dem komischen Objekt so lebhafte Sympathie haben, daß wir seine relative Selbstvernichtung bedauern; aber in solchen Fällen kommt es überhaupt nicht zum Eindruck des Komischen, weil sich die seelische Kraft nicht ungehemmt auf das Kleine stürzen kann. Im komischen Eindruck überwiegt stets das Lustgefühl. Ob er eintritt, ist ja nicht nur von der Beschaffenheit des Objekts, sondern auch von unserer eigenen dauernden und augenblicklichen Disposition abhängig.

Es dürfte gut sein, nochmals darauf hinzuweisen, daß alles Komische mit einem scheinbar Großen beginnt und mit einem tatsächlich Kleinen, als das sich dieses Große entpuppt hat, endigt, daß also der bekannte Vers: „Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus" den Verlauf aller Komik bezeichnet. Dabei macht es keinen wesentlichen Unterschied, ob wir in eine eigentliche Erwartung versetzt werden oder nicht, d. h. ob zwischen dem Auftreten des scheinbaren Anspruches und seiner Vernichtung eine merkliche Zeit vergeht, während welcher also unsere Spannung anhält, wie beim komischen Vorgang oder der komischen Handlung, oder ob uns kein zeitlicher Abstand zum Bewußtsein kommt, wie z. B. bei der komischen Körpererscheinung. Eine zu große Nase in einem sonst normalen Gesicht scheint den Anspruch zu erheben, zur Ausübung einer ganz besonderen Funktion da zu sein oder einem besonders großen Menschen anzugehören. Zugleich aber werden wir uns darüber klar, daß beides nicht zutrifft, und damit ist der Anspruch der Nase vernichtet, die komische Wirkung erreicht, ohne daß uns zwischen dem Moment der Verblüffung und demjenigen der Lösung ein zeitlicher Abstand zum Bewußtsein gekommen wäre. Ob nicht doch eine unmerkliche Zeit vergehen muß, interessiert uns hier nicht.

Indem wir nun beginnen, unsere Theorie auf die Musik anzuwenden, können wir konstatieren, daß schon der einzelne Klang stark komische Wirkungen hervorzubringen vermag, z. B. der des Fagotts. Dies beruht aber nicht, wie H. Riemann will, darauf, das solche Klänge „an krankhafte Affektionen des Gesangsorgans (Katarrh) erinnern“.[1]) Gewisse Klänge sind vielmehr an sich komisch, nämlich näselnde, gequetschte oder sich überschlagende, kurz solche, welche an der Entfaltung zu einem rein musikalischen Klang gehindert sind. Sie erheben den Anspruch, volle musikalische Klänge zu sein, und bleiben doch gegen die Erfüllung dieses Anspruches weit zurück. Es ist, als wollten sie und könnten nicht. Damit ist ihre komische Wirkung erklärt.

Wir beabsichtigen nun nicht den Versuch festzustellen, wie Tonfolgen, Rhythmen, Zusammenklänge einzeln und in ihrer Vereinigung beschaffen sein müssen, um komisch zu wirken. Eine solche Methode würde ins Endlose führen und doch nur wenig Erfolg versprechen. Vielmehr wollen wir an der Hand einer gewissen systematischen, wenn auch durchaus nicht erschöpfenden Anordnung, die sich uns aus der Theorie des Komischen und aus den Mitteln der Tonkunst, dasselbe zu verwirklichen, ergibt, an einigen Beispielen die komischen Wirkungen erläutern. Es ist von größter Wichtigkeit, dabei von der reinen Instrumentalmusik, der sogenannten absoluten Musik auszugehen; denn solange diese nicht auf ihre Fähigkeiten komischer Wirkungen hin untersucht ist, würde man bei Betrachtung etwa der Vokalmusik stets Gefahr laufen, eine komische Wirkung, die in der Dichtung liegt, der Musik zuzuschreiben und umgekehrt.

Ein gutes Beispiel eines Komischen mit Erregung eigentlicher Erwartung findet sich im Menuett der 2. Londoner Symphonie von Haydn. Das scheinbar Große besteht hier in 2 Takten Generalpause kurz vor dem Schluß. Es ist natürlich, daß solche Pausen, indem sie den Verlauf des Tonstückes unerwartet unterbrechen, unsere seelische Kraft stauen, uns auf den Eintritt eines ganz Besonderen gespannt machen. Was nun aber hier folgt, ist ein Triller, wie er ähnlich schon vorher da war, und dann der Abschluß. Beides erscheint der Pause gegenüber als besonders klein, ja weniger gewichtig als vorher, und wird daher von uns mit spielender Leichtigkeit aufgenommen. Wer die Stelle hört, wird sich kaum eines Lächelns erwehren können. Ähnliche komische Wirkungen, gerade mit Hilfe von Generalpausen, sind bei Haydn bekanntlich nicht selten. An unserem Beispiel muß noch ein Zug hervorgehoben werden, der für alle Verwendung des Komischen in der Kunst charakteristisch und von höchster Bedeutung ist. Der Genuß des Komischen an sich liegt, wie gezeigt, in einer bestimmten Weise des Spieles unserer inneren Kräfte, in Vorgängen, die sich in uns vollziehen. Der Wert des komischen Objekts als Ganzes und in seinen Teilen kann damit erschöpft sein, eben diese Vorgänge hervorzurufen. Dagegen darf es zum Genuß des Kunstwerks niemals erforderlich sein, unsere Aufmerksamkeit den Vorgängen in uns zuzuwenden. Viel-

---

[1]) H. Riemann, Die Ausdruckskraft musikalischer Motive, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1. Band, 1906, S. 49.

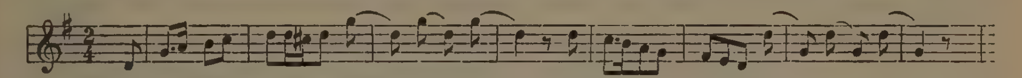
mehr müssen wir ganz in dem, was uns dargeboten wird, aufgehen. Daher muß im Kunstwerk jedes Element, jeder Teil entweder an sich oder in seinem Verhältnis zu anderen Teilen und zum Ganzen wertvoll sein. So muß in komischer Musik das scheinbar Große, obgleich es sich ungebührlich aufbläht, doch künstlerischen Wert besitzen, und das Kleine, in das es sich auflöst, darf nicht wirklich, sondern nur relativ unbedeutend sein. In unserem Beispiel tritt die Pause zwar unerwartet, aber doch nicht wirklich unmotiviert auf, und das, was folgt, hat seinen eigenen, keineswegs geringen Wert, was schon daraus erhellt, daß es bereits vorher Verwendung gefunden hat. Wie hier ist es überall, wo die komische Musik nicht zur Plattheit und Häßlichkeit herabsinkt.

Zur Komik mit eigentlicher Erwartung kann auch der Fall gerechnet werden, daß zwar das scheinbar Große im Verlaufe des Musikstückes wiederkehrt, das Kleine aber, das ihm folgte, diesmal ausbleibt. So verhält es sich in Beethovens 7. Bagatelle aus Opus 119. Sie beginnt mit einem pathetischen Thema über einem langen Triller, das jedoch einen leichten Abschluß findet. Dies wirkt entschieden komisch. Auch das Folgende, das den Hauptteil des Ganzen bildet, ist leicht und anmutig gehalten. Nun kehrt der Anfang wieder und erfährt eine große Steigerung. Hier erwartet jeder musikalische Hörer irgendwelchen leichten Abschluß als korrespondierendes Glied zu dem früheren und zwar um so mehr, als sich das Thema, dessen übertriebene Wichtigtuerei und dessen relative Vernichtung er bereits kennengelernt hat, jetzt noch wichtiger gebärdete; aber es folgt überhaupt nichts mehr, das Stück ist zu Ende. Unsere Spannung bleibt nicht ungelöst; denn wir fühlen uns ja auf den Eintritt des Kleinen hingewiesen. Daß es ausbleibt, macht die Aufdeckung der Bedeutungslosigkeit des scheinbar Großen nur um so vernichtender, und damit ist die komische Wirkung gegen das erste Mal wesentlich verstärkt.

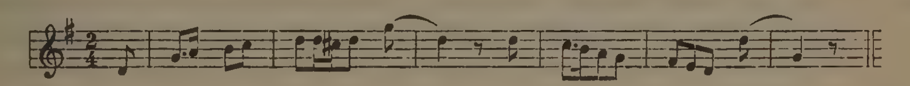
Wir kommen jetzt zu solchen Fällen, in welchen die Aufhebung des zu großen Anspruches eines musikalischen Gedankens nicht des Nachfolgenden bedarf, sondern schon in diesem Gedanken selbst gegeben ist, zu Fällen also, welche der komischen Körpererscheinung entsprechen. In Opus 119, Nr. 6 bringt Beethoven gegen Schluß des gleichfalls leicht gehaltenen Hauptteiles (Allegro) das Thema im Sechsachtel- statt im Zweivierteltakt und zwar über einem Orgelpunkt und mit Tempobeschleunigung. Hierauf wird es in Sechszehntelfiguren aufgelöst. Dann flutet die Bewegung, von langen Akkorden unterbrochen, allmählich ab; aber erst bei Wiedereintritt des Zweivierteltaktes kehrt auch das ursprüngliche Tempo wieder. Durch seine Umgestaltungen und durch das, was ihm folgt, erscheint das ursprünglich harmlose Thema wie aufgebauscht. Wir fühlen, daß es sich etwas anmaßt, was ihm nicht zukommt, und wenn es zuletzt in dem ihm eigenen Takt und Tempo erklingt, so wirkt das nur wie eine Bestätigung unseres Gefühls; ja, es erscheint uns jetzt naturgemäß noch kleiner als es in Wahrheit ist.[1])

[1]) Es ist nicht ohne Interesse, daß bei Thayer-Deiters, L. van Beethovens Leben, 4. Band, S. 321, der Schluß von Opus 119, Nr. 6 als unnötig gedehnt bezeichnet wird. Die komische Wirkung der Stelle blieb also unbemerkt. Dagegen wird die „humoristische“ (ich würde sagen „komische“) Steigerung in Nr. 7 erwähnt.

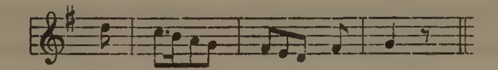
Auch durch aufdringliche Wiederholung einzelner Bestandteile kann sich ein musikalischer Gedanke ein zu wichtiges Ansehen geben und diesen zu hohen Anspruch gleichzeitig zerstören, daher komisch wirken. Man betrachte den folgenden Tanz der Salzsieder bei Schwäbisch-Hall, eine Melodie, welche früher bei den Festen derselben auf der Sackpfeife geblasen wurde, also jedenfalls instrumental ist:[1])



Daß der Nachsatz, nachdem der Vordersatz mit dem Quartschritt nach abwärts geschlossen hat, mit der Umkehrung, dem Quintschritt nach abwärts, schließt, ist eine Selbstverständlichkeit, und gerade diese wird durch die zweimalige Wiederholung der beiden Schritte besonders stark betont und eben dadurch zugleich in ihrer relativen Nichtigkeit aufgedeckt. Fiele die Wiederholung fort, hieße es also:



so wäre die komische Wirkung ganz wesentlich abgeschwächt. Aber vorhanden wäre sie, wenigstens für mein Gefühl, auch jetzt noch. Dies beruht darauf, daß trotz des rhythmisch genau gleichen Baues des Vorder- und Nachsatzes die in den Schlußschritten liegende Selbstverständlichkeit überhaupt auftritt. Lautete der Nachsatz:



so wäre jede Spur von Komik getilgt.

Daß die Verwendung weiter Intervalle in Form von Sprüngen an sich übertrieben wichtig erscheinen oder ein Thema so erscheinen lassen kann, liegt auf der Hand. Mit Recht sagt Riemann: „Allzugroße Sprünge wirken je nach dem Milieu, in welchem sie erscheinen, komisch, grotesk oder aber überwältigend, übermenschlich, erhaben“.[2]) Wir dürfen aber in ihnen nicht mit Riemann Zeichen für außermusikalische Vorstellungen erblicken, d. h. eine außermusikalische Bedeutung von ihnen erwarten. Dies ist weder zur Hervorbringung komischer noch erhabener Wirkungen erforderlich. Man überzeuge sich, ob nicht in Schumanns „Faschingsschwank“, Opus 26, die Sprünge im Es-dur-Teil des ersten Satzes einen komischen Eindruck machen, ohne doch irgendwie eine außermusikalische Bedeutung zu beanspruchen. Das Komische liegt hier darin, daß jedesmal der zweite Sprung den ersten gleichsam aufhebt, rückgängig macht, indem er zwar gleichfalls im Oktavintervall, aber in entgegengesetzter Bewegung erfolgt. Damit hat der erste Sprung, der an sich wohl nicht übertrieben wichtig erscheinen würde, gewissermaßen erwiesen, daß er einen Anspruch erhoben hatte, dem er nicht zu genügen vermochte. Noch weit komischer wird die Wirkung da, wo die Stelle in der Umkehrung auftritt, der

[1]) Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 2. Band, 1893, Nr. 1045.

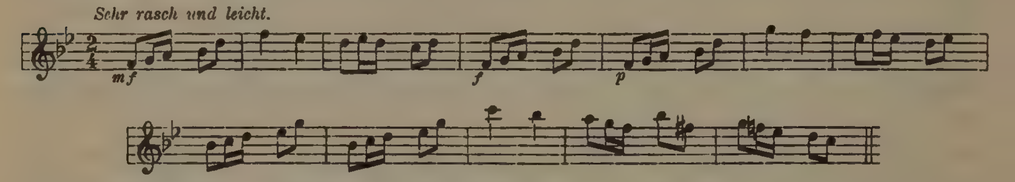
[2]) H. Riemann, a. a. O.

erste Sprung also nach abwärts führt. Wir haben hier sozusagen die Selbstaufhebung des Ganzen vor uns. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß Schumann den in Rede stehenden Teil des Faschingsschwankes dem Trio des Menuetts in Beethovens Sonate Opus 31, Nr. 3 nachgebildet hat. Hier aber ist die Bewegung der Oktavsprünge gleichgerichtet, und von einer komischen Wirkung ist nichts zu bemerken.

Besonders reich an Komik ist der 3. Satz des Faschingsschwankes, Scherzino. Wir übergehen diejenigen Wendungen, welche, wie unser erstes Beispiel, eigentliche Erwartung und Spannung erregen, und erwähnen nur die, welche neue Möglichkeiten komischer Wirkungen zeigen. Gleich die zweite Melodieperiode erklingt eine Oktave tiefer als die erste. Dadurch gewinnt sie eine Breite, eine erhöhte Wichtigkeit, die ihr, wie wir zugleich empfinden, nicht zukommt, ist sie doch im Rhythmus vollständig und in der Tonfolge bis auf die beiden letzten Töne mit der ersten Periode identisch. Spielt man beide Perioden in gleicher Tonhöhe, so fällt die komische Wirkung fort. Bestehen bleibt sie dagegen auch da, wo bei Wiederkehr des Anfangs für die erste Periode piano, für die zweite aber pianissimo vorgeschrieben ist.

Im 2. Teil des Scherzino imitieren die beiden Hände einander, indem die linke jedesmal auf dem 2. Ton der rechten einsetzt. Dabei hebt jede Hand den ersten Ton des nur aus 2 Noten bestehenden Motives scharf hervor, so daß diese Töne zusammen eine Art Melodie ergeben, aber wichtiger erscheinen als sie sind, da die Stelle an sich dieser Hervorhebungen nicht bedarf, um verständlich zu werden. Wir haben es also hier mit einer komischen Wirkung zu tun, die auf dynamischen Verhältnissen beruht.

Für eine solche sei ein noch prägnanteres Beispiel angeführt. Dabei ist zu bedenken, daß derartige Momente nur selten in völliger Isoliertheit auftreten. In Schumanns „Humoreske“, Opus 20, beginnt der auf die Einleitung folgende Teil:




Es ist klar, worin hier die stark komische Wirkung liegt, nämlich darin, daß am Schluß der beiden ersten Perioden die Anfangsphrase ohne ihren Höhepunkt und trotzdem dynamisch hervorgehoben wiederkehrt. Damit maßt sie sich eine ganz ungerechtfertigte Wichtigkeit an und macht sich geradezu lächerlich. Auch in ihrer Weiterführung im Baß mit Modulation nach Des- und nach F-dur erscheint sie wichtigtuerisch und erst recht, wenn sie nun, da der Anfang des Ganzen wiederkehrt, sie also mit ihrem Höhepunkt vereinigt wird, im Forte erklingt, so daß ihr dieser als der scheinbar schwächere Teil gegenübertritt. Weitere komische Momente vermag ich in der Humoreske nicht aufzufinden; doch werden wir bei Betrachtung des Musikalisch-humoristischen, dem wir uns jetzt zuwenden, mit einem Wort auf die Komposition als Ganzes zurückkommen.

Daß Komik und Humor aufs engste zusammenhängen, wurde von jeher anerkannt; aber über das Wesen des Humors herrscht große Unklarheit. Auch hier halten wir uns an Lipps als an denjenigen, der nach meiner Überzeugung das, was andere richtig ahnten, psychologisch scharf gefaßt hat, und versuchen, ob sich seine Theorie auf die Musik anwenden läßt, ob es also ein Musikalisch-humoristisches gibt. Der komische Prozeß ist vollendet, wenn uns die Nichtigkeit des Anspruches, den das scheinbar Große erhob, klar geworden ist, wir also das Kleine mit spielender Leichtigkeit in uns aufgenommen haben. Freilich konstatiert Lipps, daß auch dann noch in unserer Vorstellungsbewegung ein Oszillieren zwischen dem Großen und dem Kleinen stattfinde, auf welches übrigens schon Hartmann hingewiesen hat. Daß derartiges vorkommt, läßt sich an den Fällen beobachten, in welchen jemand, nachdem er über einen Witz gelacht hat, eine Zeitlang ernst bleibt, dann aber wieder zu lachen beginnt. Offenbar hat er den ganzen Gang des Witzes noch einmal oder mehrmals innerlich rekapituliert. Doch ergab eine von R. Baerwald angestellte Umfrage, daß ein solches Oszillieren nur von sehr wenigen Personen beobachtet wird, allerdings grade von besonders geschulten.[1]) Danach darf man vielleicht annehmen, daß auch dem gebildeten Durchschnittsmenschen die Fähigkeit oder Übung zu so feiner Selbstbeobachtung abgeht. Doch scheint mir die ganze Frage nur von nebensächlichem Interesse zu sein; denn auch ohne ihre Beantwortung sind die inneren Vorgänge, welche den komischen Eindruck ausmachen, klar. Beim Humor dagegen findet tatsächlich eine bewußte Wiederhinwendung zum Großen statt. Das Humoristische beginnt stets mit einem Komischen; aber sein charakteristisches Merkmal besteht darin, daß uns der Zusammenhang nötigt, dann wieder zu dem Großen zurückzukehren, das uns nun freilich in anderem Lichte erscheint als vorher. Hatte es sich vorher, d. h. während des komischen Prozesses, in seiner angemaßten Größe gezeigt, so erblicken wir es jetzt in seinem wahren Wert; ja, dieser Wert kommt uns deutlicher zum Bewußtsein als es ohne die im Komischen vollzogene Verkleinerung der Fall gewesen wäre. Dies ist nur dadurch möglich, daß wir jetzt eine andere Seite an dem Großen gewahren. Daß dies geschehen kann und noch dazu mit besonders starker Wirkung, rührt daher, daß sich die ganze psychische Kraft, die zunächst gestaut gewesen war und sich dann auf das Kleine geworfen hatte, nun der neuen Seite des Großen zuwenden kann, wozu sie natürlich durch den Zusammenhang veranlaßt werden muß, da sie sonst nach Abschluß des komischen Prozesses zu beliebigen Punkten abfließen würde. Wir haben es hier mit einer Erscheinung zu tun, welche derjenigen ganz ähnlich ist, daß wir, wie man zu sagen pflegt, erst das Verlorene wahrhaft zu schätzen wissen. Der Verlust oder vielmehr der Schmerz über denselben konzentriert unsere seelische Kraft auf die verlorene Persönlichkeit oder Sache, macht, daß wir im Geiste immer wieder zu ihr zurückkehren und bringt uns dadurch ihren Wert vielleicht zum ersten Mal zu vollem Bewußtsein. Dieser Umstand spielt auch bei der Wirkung des Tragischen eine Rolle. Beim Humoristischen entdecken wir die neue Seite am Großen entweder

[1]) R. Baerwald, Zur Psychologie der Komik, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. Band, 1907.

von selbst, d. h. sie war schon ursprünglich, als es einen ungerechtfertigten Anspruch erhob, in ihm enthalten, blieb aber damals eben dieses Anspruches wegen unbeachtet (wenn jemand z. B. aus reiner Gutmütigkeit, nur um einen Anderen zu fördern, einen gesellschaftlichen Verstoß begeht, so lachen wir vielleicht über diesen, machen uns dann aber die Motive klar und fühlen für den betreffenden größere Zuneigung als zuvor), oder sie wird uns gesondert von dem komischen Gegenstand oder Vorgang, aber selbstverständlich im engsten Zusammenhang mit ihm, objektiv vorgeführt. In humoristischen Dichtungen greifen beide Möglichkeiten in einander. Ein Beispiel, an dem man sich das Wesen des Humors vorzüglich verdeutlichen kann und das auch Lipps verwendet, ist die Gestalt des Onkel Bräsig. Wir lachen über seine Verdrehungen der Fremdwörter und über seine Unbeholfenheit neuen Verhältnissen gegenüber, die ihn zum Spielball des Zufalls und menschlicher Schlechtigkeit macht; von dieser Seite gesehen ist er geradezu eine komische Figur. Dabei aber kommt uns immer wieder seine Grundehrlichkeit, Menschenfreundlichkeit, Treue, Tüchtigkeit zum Bewußtsein, und so müssen wir ihn erst recht hochschätzen und lieben. Man versteht jetzt, was die häufig gebrauchten Wendungen bedeuten, der Humorist oder der humorvolle Mensch umfasse die Kleinheiten des Alltagslebens und das Weltganze mit gleicher Liebe, oder im Humor spiegele sich die Doppelwirklichkeit des Lebens.

Denkt man an das Musikalisch-humoristische, so glaubt man allgemein, dasselbe in erster Linie bei Haydn verwirklicht zu finden. Dies ist ein Irrtum, der darauf beruht, daß man das Wort „Humor" vielfach nicht in dem hier gekennzeichneten, sondern in einem abgeblaßten, unrichtigen Sinne faßt. Diesen Sachverhalt hat Ph. Spitta mit wenigen schönen Worten klargelegt. Er sagt:

„Wenn man von Haydn, dem Humoristen, sprechen will, wird man sich zuvor über die Bedeutung des Wortes zu verständigen haben. Haydn hat das Wort „Humor" in einer Unterredung mit Dies selbst einmal gebraucht. Er versteht offenbar darunter: Übermut und frohe Laune. Wenn man aber Humor als jene schillernde Stimmung erklärt, welche entsteht, wenn der Mensch sich einerseits zu souveräner Freiheit über die Welt erhebt, andererseits aber doch mit aller Lust und allem Leid der Erde sich aufs innigste eins fühlt, dann wird man Haydn nicht wohl den größten Humoristen im Reich der Töne nennen können, wie Pohl dieses tut." Einige Zeilen später wird mit Recht der Satz aufgestellt: „Der Mann, welcher für den Humor zuerst den vollen musikalischen Ausdruck fand, ist und bleibt doch Beethoven."[1])

Besonders stark tritt der humoristische Zug in Beethovens letzter Periode hervor. Im Cis-mollquartett erscheint der 4. Satz gegen die drei vorangegangenen, so ungemein schwerwiegenden Sätze leicht, fast spielerisch. Es ist, als hätten jene Sätze doch einen gar zu hohen Anspruch gestellt, der jetzt dadurch relativ vernichtet wird, daß es möglich ist, ihnen eine so heitere, leicht geschürzte Musik folgen zu lassen. Aber diese Musik bringt nicht die befreiende Lösung des rein Komischen. Vielmehr

[1]) Ph. Spitta, J. Haydn in der Darstellung C. F. Pohls, in: Zur Musik, Berlin, 1892, S. 175.

können wir uns während ihrer ganzen Dauer nicht eines gewissen Druckes entschlagen, der daher rührt, daß wir noch immer den vorher empfangenen, tiefgreifenden Eindrücken zugewandt bleiben. Auch hat es im Satze selbst bei der heiteren Stimmung nicht sein Bewenden, sondern das Thema wird auch in unheimlich anmutender Weise in Stücke zerrissen, so daß die heitere Stimmung an diesen Stellen völlig aufgehoben ist und wir daher den Stimmungen der früheren Sätze um so näher gebracht werden. Die wirkliche Lösung vollzieht sich erst mit dem letzten Satz, der, zwar nicht inhaltlich, wohl aber seiner allgemeinsten Tendenz nach auf die Stimmung der ersten Sätze zurückgreift, nun aber nicht mehr in die tiefsten Tiefen schürft, sondern in straffer Zusammengefaßtheit und festen Schrittes einherzieht. Wie man sieht, sind hier die beiden oben erwähnten Möglichkeiten, humoristische Wirkungen hervorzurufen, in gewisser Weise vereinigt. Den drei ersten Sätzen, an sich betrachtet, haftet tatsächlich eine Einseitigkeit an: Es wäre zu viel verlangt, sollten wir dauernd in diesen Tiefen verharren; darin liegt ihr übertriebener Anspruch. Indem dieser aber die komische Vernichtung erfährt, wird es uns klar, daß wir das vorher in uns aufgenommene Große, das uns ja fortwährend gegenwärtig bleibt, doch nicht entbehren können. Schließlich wird es uns in gewissem Sinne auch objektiv nochmals vorgeführt, aber nun von seiner Einseitigkeit befreit.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse im B-durquartett; doch erstreckt sich hier die komische Vernichtung eines allzuhohen Anspruches und zugleich die innere Rückwendung zu dem vorher aufgenommenen Großen auf volle 3 Sätze (2—4), und dem Humor fehlt jede Bitterkeit, da hier nicht, wie im vorigen Fall, das Kleine teilweise zerstört wird. Die Lösung erfolgt zunächst in der Cavatine, indem sie an Stelle der Gespanntheit des ersten Satzes verklärteste Ruhe treten läßt, aber gerade hierdurch auf ihn zurückweist; doch kann sie ihrer Natur nach nicht den Schluß des Werkes bilden. Im Finale begegnen wir einer ganz ähnlichen Zusammengefaßtheit wie in dem des Cis-mollquartetts, und erst damit ist das Gleichgewicht des Ganzen hergestellt.

Zweifellos vertreten in den beiden Quartetten die leicht gehaltenen Sätze das Scherzo, und man könnte daher meinen, jedesmal, wenn etwa auf ein Adagio ein heiteres Scherzo folge, ergebe sich eine heitere Wirkung; doch trifft dies keineswegs zu; denn wenn die Gegensätze nicht so äußerst scharf herausgearbeitet sind wie in unseren Fällen, so erleben wir einfach die Gegensätzlichkeit der Stimmungen, nicht aber einen zu hohen Anspruch, also auch keine komische Vernichtung und keine Rückwendung, mithin keine humoristische Wirkung.

Deutlicher als in den beiden Quartetten ist unsere zweite Möglichkeit in der 9. Symphonie verwirklicht und zwar im Verhältnis des Scherzo und seines Trio zueinander, indem ersteres, wie üblich, wiederkehrt. Hören wir das Trio, das uns, obgleich es einer verhaltenen Wildheit nicht entbehrt, dem Vorangegangenen gegenüber zunächst geradezu wie ein Idyll anmutet, so gewinnen wir den Eindruck, als habe sich das Scherzo in seiner dämonischen Kraft doch gar zu anspruchsvoll gebärdet, und als könnten wir jetzt diesen Anspruch, indem wir uns in eine friedlichere, aber auch kleinere Welt zurückziehen, lächelnd abtun. Zugleich jedoch fühlen wir,

daß es so nicht bleiben könne, daß das Gewaltige, das voranging, noch immer Macht besitzt. Kehrt es nun wieder, so wird es uns völlig klar, daß die dämonische Stimmung hier ihrer Natur nach dazu berechtigt ist, das Ganze zu beherrschen. Dazu kommt noch, daß im Trio selbst ganz ähnlich wie im 4. Satz des Cis-mollquartetts, das Kleine in Stücke zerrissen wird. Da dies geschieht, und da das Große ein Dämonisches ist, haben wir hier einen grimmigen, furchtbaren Humor vor uns.

Wie der Humor im allgemeinen auf komplizierteren seelischen Vorgängen beruht als die Komik, so ist er auch in der Musik weit seltener anzutreffen als diese; ja, zuweilen fehlt er selbst da, wo man ihn unbedingt erwarten sollte. So scheint mir die Humoreske von Schumann nichts eigentlich Humoristisches aufzuweisen, obgleich sie Spitta „das treffendste Bild einer festgehaltenen humoristischen Stimmung, welches sich in Tönen denken läßt“, nennt.[1]) Sie besteht, wie dies Schumann überhaupt liebt, aus einer Aneinanderreihung kleiner Sätze, die sich aber zu Gruppen, und endlich zu einer Gesamtheit zusammenschließen, indem sie sich teils durch ihre Motive, freilich ziemlich versteckt, teils durch Gegensatz oder Verwandtschaft ihrer Stimmungen auf einander beziehen. Der bunte Wechsel im einzelnen, der aber eine gewisse Art der Einheitlichkeit nicht vermissen läßt, wird es vor allem gewesen sein, was Spitta zu seinem Ausspruch und Schumann zu der Bezeichnung „Humoreske“ veranlaßte, und in der Tat kann man, wenn man will, in dieser echt romantischen Eigentümlichkeit etwas dem Humor Verwandtes erblicken. Dazu kommen dann noch die oben aufgewiesenen komischen Momente.

Fragen wir, wie sich die Musik in Verbindung mit außermusikalischen Faktoren zu Komik und Humor stellt, so wäre zunächst ein Wort über die Nachahmung zu sagen. Etwas Außermusikalisches nachahmen kann die Musik eigentlich nur, um komische Wirkungen hervorzurufen; denn da sie, an ihre besonderen Mittel gebunden, stets hinter der Wirklichkeit zurückbleiben wird, würde diese Herabdrückung, diese Verkleinerung in allen anderen Fällen nur unmotiviert und peinlich wirken. Was die Musik nachahmen kann, sind, genau genommen, nur Geräusche; denn wenn sie Erscheinungen anderer Sinnesgebiete, z. B. das Zucken des Blitzes, wie man zu sagen pflegt, malt, so erzeugt sie in Wahrheit nur einen Eindruck, der dem durch diese Erscheinungen erzeugten Eindruck ähnlich ist, und etwas Anderes will sie auch nicht. Ebenso verfährt sie in den meisten Fällen, in welchen sie Geräusche nachzuahmen scheint. Beim Gewitter der Pastoralsymphonie kommt es nicht darauf an, daß wir den Donner möglichst naturgetreu vernehmen, sondern die Musik will die Stimmung der Erhabenheit und Furchtbarkeit in uns wachrufen, die ein wirkliches Gewitter erzeugen kann, und diesem Zweck dienen u. a. die Paukenwirbel und die Passagen der Bässe, die uns allerdings an das Geräusch des Donners gemahnen, aber diesem gegenüber, wie es nicht anders sein kann, doch eine wesentliche Stilisierung bedeuten. Eine wirkliche Nachahmung des Donners wäre zweifellos durch andere Vorrichtungen besser zu erreichen als durch Musikinstrumente; aber die gewaltige Wirkung der Musik wäre damit zerstört. Bei der eigentlichen, also der komischen Nachahmung

---

[1]) Ph. Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumanns, Leipzig 1883, S. 73.

muß, wie schon gesagt, das Nachzuahmende ein Komisches sein, um die Herabdrückung vertragen zu können. Aber auch das Nachahmende selbst ist komisch, da es den Anspruch erhebt, sein Vorbild zu erreichen, ihn aber nur unvollkommen einlöst. Beide Bedingungen sind erfüllt, wenn z. B. im „Don Quixote“ von R. Strauß das Blöken der Hammelherde nachgeahmt wird. Es ist komisch, das Blöken des Viehs überhaupt in ein Musikstück einzuführen, wo es an sich durchaus nichts zu suchen hat, und ebenso ist die Art, wie es nachgeahmt wird, komisch. Man muß sich aber stets vor Augen halten, daß die Komik der Nachahmung nicht mehr, wie alle bisher besprochene Komik, objektiv, sondern subjektiv, d. h. ein Witz ist. Der nachzuahmende Gegenstand liegt ja für uns nicht unmittelbar in der Musik, wie Jubel und Klage, Heiterkeit und Trauer und auch das Komische und Humoristische, von dem bisher die Rede war; vielmehr wird er nicht nur in Wirklichkeit, sondern auch für unseren Eindruck von außen in die Musik hineingetragen und zwar durch den Willen des Komponisten. Es ist also der Komponist, der einen Witz macht. Damit werden wir aus der ästhetischen Betrachtung hinaus und in die Wirklichkeit zurückgeführt, und so ist, wenn man ganz streng urteilen will, die musikalische Nachahmung künstlerisch nicht zulässig.

Es genügt, wenn wir unter den Verbindungen der Musik mit anderen Künsten nur die wichtigste, den Gesang, in Betracht ziehen, wobei aber naturgemäß auch die Oper gestreift werden wird. Aus der Vereinigung von Wort und Ton ergeben sich, wie mir scheint, fünf verschiedene Möglichkeiten, komische oder humoristische Wirkungen hervorzurufen.

1. Die Musik gibt die allgemeine Grundstimmung, während das Komische oder Humoristische ausschließlich in der Dichtung, mag diese nun szenisch sein oder nicht, hervortritt. Die Grundstimmung wird in der erdrückenden Mehrzahl der Fälle eine, wenn auch mannigfach wechselnde, so doch heitere und leichte sein, und dieses Verhältnis der Musik zum Text bildet, was schon Schütze andeutete,[1]) für die komische Oper die Regel. Doch kann sich die Musik auch Einzelheiten des Textes anschmiegen, also, wie man sich ausdrückt, charakteristisch sein, ohne doch darum komisch zu werden. So verhält es sich z. B. in Schumanns „Abends am Strande“ (Opus 45, Nr. 3) bei der Stelle: „In Lappland sind schmutzige Leute“ usw. Zweifellos wird das Heinesche Gedicht gerade durch die Schilderung der Lappländer in ihrem hier komisch wirkenden Naturalismus humoristisch, indem dadurch die in die Ferne schweifende, halb sehnsüchtige Grundstimmung, aus der heraus es geboren ist, nicht verlassen, sondern in gewisser Weise weitergeführt wird, und indem sie dann in ihrem ganzen Ernst und ihrer ganzen Fülle wiederkehrt. Die Musik nun ist an der betreffenden Stelle einzig darin komisch, daß sie das „Schrein“ naturalistisch andeutet, also nachahmt, im übrigen aber nur charakteristisch; ja, sie verwertet sogar ein schon vorher ähnlich dagewesenes Motiv. Trotzdem genügt sie bei der Fähigkeit der Tonkunst, den allgemeinen Untergrund für die besonderen Stimmungen des Textes zu bilden, vollauf zur Erzielung der humoristischen Wirkung, zumal da zuletzt auf den Anfang des Liedes zurückgegriffen wird.

[1]) Cäcilia, Band 16, S. 203.

2. Die Komik liegt in einem an sich verkehrten Verhältnis zwischen Musik und Text. So wird in einer komischen Oper von Cherubini, „Le Crescendo",[1]) einem Major, der durchaus kein lautes Geräusch vertragen kann, in einer langen Arie ein lebhafter Schlachtbericht gegeben, aber fast durchweg im Piano. Wir haben nicht mehr nötig, zu zergliedern, worauf hier die komische Wirkung beruht. Erhöht wird sie noch dadurch, daß sich der Berichterstatter zuweilen vergißt und ins Forte verfällt, aber gleich darauf zum Piano zurückkehrt.

3. Text oder Musik oder beides wird zum Zweck der komischen Verkleinerung verunstaltet, verzerrt. Dies geschieht in den bekannten Parodieen auf Wagnersche Opern oder auch auf Mascagnis „Cavalleria". Doch läßt es sich auch echt künstlerisch verwerten, wofür Beckmesser das klassische Beispiel bietet.

4. Nachahmung. Sie liegt dem Gesang naturgemäß viel näher als der Instrumentalmusik, die ja ohne irgendwelche Heranziehung eines Programms niemals darauf verfallen würde, etwas nachzuahmen. Was oben über die Nachahmung gesagt wurde, gilt auch für ihr Auftreten in der Vokalmusik. So komisch und belustigend es auch wirkt, wenn wir in Bachs weltlicher Kantate „Streit zwischen Phöbus und Pan" zu den Worten des angeblichen Kunstrichters Midas: „Phöbus hat das Spiel verloren; denn nach meinen beiden Ohren singt er (nämlich Pan) unvergleichlich schön" im Orchester deutlich die Nachahmung des Eselgeschreis vernehmen, so ist doch auch dies ein Witz, welchen der Komponist macht, durch welchen sich nicht die Musik, sondern er unmittelbar an uns wendet, der also, streng genommen, nicht zulässig ist. Doch nur der Pedant wird, wo sich komische Texte oder Handlungen mit der Musik verbinden, jede musikalische Nachahmung verdammen wollen.

5. Komik oder Humor beruhen auf einem scheinbaren Mißverhältnis der textlichen und musikalischen Form zum Gehalt des Ganzen. Das ist z. B. in dem Heine-Schumannschen Lied „Ein Jüngling liebt ein Mädchen" (Opus 48, Nr. 11) der Fall. Zunächst wird der Inhalt in Dichtung und Musik gleichgültig, fast frivol ausgesprochen, während es doch dem Dichter und ebenso dem Komponisten bitterer Ernst ist. Im Text zeigt sich dieser Ernst unverhüllt eigentlich erst in der letzten Zeile: „Dem bricht das Herz entzwei". In der Musik dagegen beginnt schon bei „Es ist eine alte Geschichte" eine große Steigerung, in welcher das tiefe Weh zu schneidendem Ausdruck gelangt. Den Humor, welcher hier durch Herabziehen eines inhaltlich Bedeutenden in eine kleinliche Form zustandekommt, könnte man fast einen tragischen Humor nennen. Er bemüht sich, sich über den Schmerz hinwegzusetzen, indem er ihn lächerlich, ja trivial erscheinen läßt; aber es ist alles vergebens. Mit dem Nachspiel, das seiner Natur nach geradezu heruntergeleiert werden muß, gibt Schumann nochmals eine komische Herabzerrung und rückt dadurch, kraft der Musik allein, den Schmerz, das Große, in eine noch grellere Beleuchtung.

Wir stehen am Ende unserer Betrachtungen, welche gezeigt haben werden, daß es die Tonkunst nicht nötig hat, wie Chrysander meinte,[2]) in die Niederungen

---

[1]) Autograph in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

[2]) Fr. Chrysander, G. F. Händel, 3. Band, S. 121.

des Lebens hinabzusteigen, um dem Komischen Raum zu geben, geschweige denn dem Humoristischen. Unser Thema hätte sich auch von anderen Seiten behandeln lassen. Man hätte etwa die zahlreichen von früheren Autoren als Belege für das Musikalisch-komische und -humoristische angeführten Beispiele auf ihre Stichhaltigkeit untersuchen oder auch das Auftreten von Komik und Humor in der Musik geschichtlich, etwa von den komischen Madrigalen des 16. Jahrhunderts an, verfolgen können. In beidem hätte sich zweifellos eine Menge interessanter Einzelheiten zutage fördern lassen; aber beides wäre ohne eine klare Anschauung vom Wesen der musikalischen Komik und des musikalischen Humors nicht zu leisten gewesen, und diese Grundlagen hoffe ich durch Anwendung der Lippsschen Theorieen auf die entsprechenden Erscheinungen in der Musik gegeben zu haben. Trifft dies zu, so muß sich alles Musikalisch-komische und -humoristische, aus welcher Kunstepoche es uns auch entgegentritt, ungezwungen erklären lassen, und erst damit wäre ein fruchtbarer Boden für etwaige Spezialuntersuchungen geschaffen.

---



# Totenschau für das Jahr 1917

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

**Abkürzungen der benutzten Quellen.**

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung.
Cae = Caecilienvereinsorgan (Regensburg).
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung.
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung.
HKTZ = Hamburgische Konzert- u. Theater-Zeitung.
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter).
KP = Konzert-Programme der Gegenwart (Frankfurt a. M.).
Kw = Kunstwart.
MBH = Mitteilungen (Breitkopf & Härtel).
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst.
MK = Musiker-Kalender (Raabe & Plothow).
MRS = Musikal. Rundschau (Düsseldorf).
Musa = Musica sacra (Regensburg).
NMZ = Neue Musik-Zeitung.
NZ = Neue Zeitschrift für Musik.
RMTZ = Rheinische Musik- und Theater-Zeitung.
Sh = Sängerhalle (Deutsche Sängerbundes-Zeitg.).
Si = Signale.
St = Die Stimme.
ZIB = Zeitschrift für Instrumentenbau.

ABELE, HYAZINTH, Bezirkstierarzt a. D., Verfasser des Buches „Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau". † 9. August in Regensburg. DTZ 149; NMZ 39, 18.

ADAM, ALEXANDER, Prof., Komponist und Musikdirektor. † 10. Juni in Freiburg i. B. (63).[1]) Sh 316; Si 510; RMTZ 246; DTZ 148; NMZ 38, 327.

AINMILLER, ANGELO, Komponist. † in München. DTZ 94.

ALBRECHT, GEORG, Musiklehrer und Dirigent. † in Berlin. DTZ 53.

ANDRAE, GUSTAV, Fürstlicher Kammermusikus. † 17. März in Rudolstadt (46). DMZ 96.

ARNHEIM, AMALIE, Musikhistorikerin. † 26. Mai in Charlottenburg (54). Kl 97; NMZ 38, 294; DTZ 113.

✠ ASTOR, ROBERT, Dr., Musikalienverleger, Mitinhaber der Firma J. Rieter-Biedermann in Leipzig. [14. April]. AMZ 288; NZ 148; ZIB 37, 228; DTZ 94; NMZ 38, 263; Kl 89; RMTZ 192.

✠ AUGSPACH, ERICH, Baritonist. DTZ 148; St XI, 353.

BABECK, FRANZ, Mitglied d. Stadtorchesters. † 3. November in Frankenberg, Sa. (66). DMZ 346.

BALDER, RICHARD, der frühere Direktor des Nürnberger Stadttheaters. † in Erlangen (50). AMZ 214.

BAUERNFEIND, MAX, Kgl. preußischer Hofopernsänger a. D. † in Frankfurt a. M. (53). NMZ 38, 232; AMZ 246.

BAUMGARTEN, DAVID, Kapellmeister. † in Breslau (67). St XI, 192.

BECHGAARD, JULIUS, Komponist. † in Frederiksborg in Dänemark (74). DTZ 74; AMZ 180; NZ 92; NMZ 38, 212.

BECKER, HANS, Professor, Violinist und Lehrer am Königl. Konservatorium. † 1. Mai in Leipzig (57). AMZ 317; NMZ 38, 263; DTZ 94; NZ 164; Kl 89.

BENNAT, FRANZ JOSEF, Königl. Kammervirtuos a. D. † in München (73). DTZ 149; AMZ 550.

BERCHT, PAUL, Lehrer am Königl. Konservatorium. † 2. Februar in Dresden (62). AMZ 101, DTZ 53, RMTZ 63.

---

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Bei Kw bedeuten die arabischen Zahlen das betreffende Heft. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der angegebenen Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Gestorbenen. ✠ = starb den Heldentod.

BERGER, WILHELM, ehemaliges Mitglied des städtischen Orchesters. † 16. Juni in Nürnberg (71). DMZ 216.

BERNINGHAUS, OTTO, Kapellmeister. † in Essen (31). St XI, 284.

BESTÄNDIG, OTTO, Königl. Musikdirektor und Komponist. † in Wandsbek bei Hamburg (82). DTZ 53; Si 207; AMZ 160; Kl 57; NMZ 38, 211.

BLAUFUSS, CHRISTIAN, Klavierlehrer und Komponist. † in Berlin (73). DTZ 148; NMZ 39, 18; St XII, 71.

BOEPPLE, PAUL, Konzertsänger u. Gesanglehrer. † in Basel (50). NMZ 38, 263; DTZ 94.

BRÄUNLICH, ERNST, Musiklehrer. † 6. April in Breslau (72). DMZ 132.

✠ BRENDLER, ERNST, Mitglied des städtischen Orchesters in Hagen i. W. DMZ 86.

BRODE, MAX, Prof., akademischer Musiklehrer. † in der Nacht vom 29. zum 30. Dezember in Königsberg (67). AMZ '18, 11; NZ '18, 12; Si '18, 50; DMZ '18, 10; NMZ 39, 128; DTZ '18, 11.

BRÖSEL, EDMUND, Musiker. † 2. Mai in Görlitz. DMZ 156.

BRÜCKWALD, PAUL OTTO, der Erbauer des Bayreuther Festspielhauses. † in Leipzig (75). NZ 83; MRS 67; NMZ 38, 211.

BUCHHOLZ-HARRY, ADELMA, dramatische Sängerin. † 12. Mai in München (74). AMZ 343; DTZ 114; St XI, 308.

CABUS, KARL, Lehrer und Chordirigent. † 22. Januar in Braunschweig. Sh 48.

CAREÑO, TERESA, Pianistin. † Juni in New York (64). AMZ 459; NMZ 38, 305; Si 473; NZ 212; DTZ 128; Kl 106; RMTZ 228.

CAVALLO, JOHANN N. Chordirektor a. D. † 3. Oktober in München (77). DTZ 174.

CELLARIUS, (?), Musikdirektor und Violinist. † in Freudenstadt. KP VI, 259.

CHARLY, E., Sänger. † 1. November in Kattowitz. DTZ '18, 10.

CHEMIN-PETIT, HANS, ehemaliger altenburgischer Hofopernkapellmeister. † in Potsdam. DTZ 36; NMZ 38, 176.

CLARK, FREDERIC HORACE, Begründer der Pianisten-Harmonielehre auf dem Doppelklavier. † 27. Januar in Zürich. DTZ 53.

CORFIELD-MERCER, ARTUR, Großherzogl. Badischer Hofopernsänger. † 30. November in München. DTZ 189.

DELP, EMIL, Großherzoglicher Kammermusiker a. D. † 2. Dezember in Darmstadt (45). DMZ 359.

DESMET, ALOIS, Studiendirektor an der interdiözesanen Schule für religiöse Musik und Kapellmeister an der Kathedrale in Mecheln (50). St XI, 354.

DIETRICH, GUSTAV, Tonhallenorchestermitglied a. D. † 23. Februar in Zürich. DMZ 77.

DIX, KARL WALTER, Fabrikant von Harmonium-Bestandteilen. † 15. August in Gera-Untermhaus (60). ZIB 37, 368.

DÖRWALD, WILHELM, Baritonist. † in Nürnberg (58). DTZ 53.

DRACHE, OTTO, Hoftheatermusikdirektor. † 11. Februar in Dresden (76). DMZ 53; AMZ 128; DTZ 53.

DUBITZKY, FRANZ, Musikschriftsteller. † 23. August in Berlin-Friedenau (51). NMZ 38, 374; RMTZ 311; DTZ 162.

DUMONT, CARL, Opernkapellmeister a. D. † 10. Mai in Berlin (83). DTZ 113.

DÜNGEL, KARL, ehemaliger städtischer Musikdirektor in Herford. † 7. September in Bielefeld (67). DMZ 304; DTZ 174.

EHRENFELD, LUISE, Sängerin des Theaters am Gärtner-Platz, erschoß sich im Januar in München.

ELLERBROCK, HEINRICH, Mitglied des städtischen Orchesters. † 22. Juni in München-Gladbach (37). DMZ 216.

ESSER, RUDOLPH, Musiklehrer aus Berlin. † 3. August im Ostseebad Zingst. DTZ 138.

FABIAN, EMIL, ehemaliges Mitglied des städtischen Orchesters. † 6. September in Straßburg i. E. DMZ 315.

FAHR, ALBERT, Hof-Pianofortefabrikant. † 16. August in Zeitz (59). ZIB 37, 369; DTZ 149.

FANELLI, ERNEST, Komponist. † 24. November in Paris. DTZ '18, 11; NMZ 39, 112.

FELDHAUS, ELISE, Fürstl. Hohenzollersche Kammersängerin a. D. † 24. September in München (81). DTZ 162; NMZ 39, 49.

FERNOW, HERMANN, Vorsteher der Konzertdirektion Hermann Wolff. † 26. Juni in Berlin. Si 509; AMZ 480.

FIBY, HEINRICH, Komponist. † 23. Oktober in Znaim (84). NMZ 39, 65; Sh 333; DTZ '18, 11.

FIEBIG, HUGO, Königl. Musikdirektor. † 10. Juli in Breslau (62). DTZ 148; Sh 268; NMZ 39, 161.

FISCHER, ERNST, Musikdirektor a. D. † in Lenzburg (75). DTZ 174.

FISCHER, RUDOLF, Kapellmeister. † 12. Aug. in Biederitz bei Magdeburg. DMZ 281.

FISCHER, THEODOR, Stadtmusikdirektor a. D. † 3. Dezember in Dresden (71). DMZ 372.

FLOERSHEIM, OTTO, Musikschriftsteller und Komponist. † 30. November in Genf. RMTZ 400; NMZ 39, 128.

FOHRY, OSKAR, Mitglied der Alten Geidelschen Kapelle. † 5. Oktober in Chemnitz (64). DMZ 332.

FORSTER, JOSEPH, Komponist. † 23. April in Wien (72). NZ 148; 164; AMZ 246; DTZ 94; NMZ 38, 246; RMTZ 133.

FRANKE, FRIEDRICH, ehemaliges Mitglied der Stadtkapelle. † 27. Dezember in Nordhausen (77). DMZ '18, 10.

FRAUENDORFER, JOSEF, Königl. Hofkapellsänger. † 29. Januar in München. DTZ 36.

✠ FREYTAG-BESSER, OTTO, Professor, Oratoriensänger und Gesanglehrer am Stuttgarter Königl. Konservatorium (46). NMZ 38, 390; AMZ 548; DTZ 149; Kl 155; NZ 328.

FRÖLICHER, WALTER, Domorganist. † in Solothurn (41). St XII, 95.

FRONTALI, RAFFAELLO, Violinist. † in Pesaro (68). NMZ 38, 193.

GÄRTNER, THEODOR, Musiklehrer. † in Dresden (51). DMZ 117.

GAUTIER, JUDITH, Schriftstellerin. † in Paris. NMZ 39, 128.

GELLERT, EMIL, ehemaliges Mitglied des städtischen Orchesters. † 14. Januar in Heidelberg (75). DMZ 21.

GERBIC, FRANZ, Komponist. † in Laibach (77). AMZ 317; DTZ 94; NMZ 38, 263.

GERDES, RICHARD, Mitglied des städtischen Kurorchesters. † 24. Juni in Bad Homburg (54). DMZ 225.

GERHÄUSER, EMIL, Oberregisseur der Hofoper. † Januar in Stuttgart (48). AMZ 24; Si 41.

GERLACH, LEOPOLD, Prof. Dr., Musikschriftsteller und Textdichter. † in Dessau (83). DTZ 53; AMZ 160.

GILLE, KARL, Hofkapellmeister. † 14. Juni in Hannover (55). Sh 222; DMZ 212; AMZ 454; NZ 212; DTZ 129; RMTZ 261.

GLÄSEL-WIENER, MORITZ, Streichinstrumentenfabrikant. † 16. Mai in Markneukirchen (79). ZIB 37, 278; DTZ 129.

GLÖCKNER, WILLI, Musikschriftsteller und Musikreferent. † 6. März in München (39). AMZ 180; Si 232; Kl 57; NMZ 38, 211.

GLUTH, VIKTOR, Professor und Komponist. † 17. Januar in München (64). AMZ 60; DTZ 36; Kl 26; NZ 32; NMZ 38, 145.

✠ GOELDNER, ERHARD, Organist und Chordirigent an der Eliaskirche in Berlin. St XI, 353.

GOETZ, LAURA, die Witwe v. Hermann Goetz. † Juli in Zürich (73). NZ 366; DTZ 149.

GOLDSCHMIDT, PAUL, Pianist aus Berlin, stürzte am 19. Januar auf einer Eisenbahnfahrt nach Hamburg aus dem Zuge (35). AMZ 60; Si 85; NZ 32.

GÖRGER, THEODOR, Kammersänger. † in Berlin. DTZ 94.

GORTATOWSKI, BRUNO, Klavierpädagoge. † 17. Januar in Charlottenburg (60). AMZ 60; Si 85.

GRITZBACH, KARL, Opernsänger in Mainz. † im Krankenhause Hausham (39). DTZ 148.

✠ GRÖSCHNER, WALTER, Mitglied des städtischen Orchesters in Zeitz. DMZ 225.

GROSCHUPF, OTTO, Tonhalle-Orchestermitglied a. D. † 7. Januar in Zürich. DMZ 29.

✠ GROSSER, KARL FRIEDRICH, Musikdirektor in Schaffhausen. DTZ 75.

GROTRIAN, WILHELM, Hofpianofabrikant. † 21. Februar in Braunschweig (74). AMZ 144; ZIB 37, 177; Kl 57.

~~HAGEN, ADOLF, Geh. Hofrat, Tonkünstler und Kapellmeister. † in Dresden (60). St XI, 251.~~

HAHN, LOUIS, Musiker, Vorsitzender des Musiker-Vereins. † 30. Juli in Leipzig. DMZ 265.

HAKEN, MAX VON, Professor, Kapellmeister, Leiter des Mozarteums in Salzburg. † in Niederlößnitz (53). DTZ 36; AMZ 89.

HALLBAUER, L., Musiklehrer. † 17. Februar in Zürich (49). DMZ 77.

HALPHEN, FERNAND, Komponist aus Paris. † den Heldentod. NMZ 38, 311.

HANSEN, PETER, Pianist. † 7. April in Düsseldorf (28). AMZ 277; DTZ 94.

HARNIK, ANDREAS, Komponist. † 14. Aug. in Karolinenthal bei Prag (53). NMZ 39, 18; NZ 285; RMTZ 311.

HARTMANN, ANTOINE, Direktor des Konservatoriums. † in Freiburg i. d. Schw. (46). DTZ 274; NMZ 38, 212.

HARTOG, JACQUES, Professor der Musikgeschichte. † Oktober in Amsterdam (79). NMZ 39, 32; Si 715.

HAUSCHILD, WILHELM, Gesangspädagoge. † in München. AMZ 583; NMZ 39, 18.

HEGAR, JULIUS, Konzertmeister i. Orchester der Tonhalle, der Bruder Friedrich Hegars. † 25. April in Zürich (70). NMZ 38, 263; NZ 164.

✠ HEINZ-HEROLD, OTTO. KP VII, 39.

HENDEL, KURT, Mitglied des städtischen Orchesters. † 16. Juni in Halle (24). DMZ 216.

HERFURTH, RUDOLPH, Professor, Fürstlicher Generalmusikdirektor a. D. † 6. November in Rudolstadt (73). DMZ 348; 350; AMZ 743; NZ 351; DTZ 189.

HERMANN, PAUL, Königlicher Domsänger. † in Berlin (57). St XII, 95.

HERRFURTH, PAUL, Mitglied des städtischen Orchesters. † 13. Juni in Mainz (52). DMZ 216.

✠ HERRMANN, A., Kgl. Obermusikmeister. † Oktober in Gleiwitz an einem Leiden, das er sich im Felde zugezogen hatte (51). Deutsche Militär-Musiker-Zeitung 404.

HESS, ERNST, Harmonikafabrikant. † in Klingenthal i. Sa. (68). ZIB 37, 300.

✠ HESSE, HERMANN, Komponist in Hamburg. DTZ 162; NMZ 39, 18.

HEYNE, OSKAR, Hoftheatermusiker. † 16. Februar in Dresden (61). DMZ 61.

HILGENDAG, F., Organist. † in Braunschweig. KP VI, 328.

✠ HILL, WILHELM, Dr. phil., Spielleiter und Dramaturg des Stadttheaters in Trier. St XI, 308.

✠ HITSCHEL, RICHARD, Kapellmeister aus Kiel. DTZ 148; St XII, 70.

HOESCH, LEONH., Musiklehrer. † 8. April in Aachen (72). DMZ 132.

HOFMANN, FRANZ HEINRICH, Königl. Musikdirektor und Komponist. † 17. Mai in Siegen i. W. (77). NZ 188; DTZ 129.

HOHL, PAUL, Pianofortefabrikant (Firma E. Rosenkranz). † 22. Dezember in Dresden (68). ZIB 38, 159.

HÖLZL, LAMBERT, Klavierfabrikt. † 13. Februar in Wien (76). ZIB 37, 180.

HORMANN, HEINRICH, Oratorientenor. † in Frankfurt a. M. (68). NZ 24; Si 86.

HOSTATER JULIA, Sängerin. † in Paris. AMZ 678; RMTZ 352.

HUBL, WILHELM, Königl. Kammermusiker. † 24. Januar in Stuttgart (50). DMZ 53.

HÜNNIGER, KARL, ehemaliges Mitglied des Orchester Muth. † 15. September in Zürich (71). DMZ 330.

HÜTTIG, HERMANN, Herzogl. Hofmusiker a. D. † 2. September in Altenburg. DMZ 315.

JANETSCHEK, ALOIS, Kirchenmusikdirektor. † in Karlsbad. AMZ 262.

JIMÉNEZ-BERROA, JOSÉ MANUEL, Pianist und Klavierpädagoge. † 15. Januar in Hamburg. AMZ 60; DTZ 36.

JOACHIM, HERMANN, Sohn Jos. Joachims, Abteilungsleiter im stellvertretenden großen Generalstabe, früher Opernsänger (51). NMZ 39, 32.

JOSS, CHRISTIAN, Musiklehrer und Organist aus Bern. † 4. Februar in Montana (36). NMZ 38, 176.

KAISER, FRIEDRICH, Gesangvereinsdirigent. † in Frankfurt a. M. St XI, 192.

✠ KAMPZ, HERMANN, 2. Cellist im Winderstein-Orchester. [11. April]. DMZ 241.

KLARNER, MAX HERMANN, Musikdirektor. † in Adorf (Vogtl.) St XI, 251.

KLAUSNER, OTTO, Kapellmeister am Stadttheater. † 24. November in Stettin. AMZ 767; DMZ 359.

KLAUWELL, OTTO, Prof. Dr., Lehrer am Konservatorium und Musikschriftsteller. † 12. Mai in Köln (66). RMTZ 187; DTZ 114; Si 404; AMZ 330; Kl 89; NMZ 38, 279; NZ 204.

KLEINE, ERNST, Mitglied des Zentraltheater-Orchesters. † 15. Juli in Magdeburg (46). DMZ 257.

KLINGENSCHMID, FRANZ, Geigenbauer. † 4. Mai in Innsbruck (64). ZIB 37, 252.

KLINGMANN, GEORG, Hofpianofabrikant. † 3. Dezember in Berlin (76). ZIB 38, 99.

KLÖCK, KARL, Musikpädagoge. † in Düsseldorf. MRS 16.

KNOPF, HEINRICH, Geigenbauer. † 9. September in Markneukirchen (49). ZIB 37, 376.

KÖHLER, OSKAR, Musikdirektor a. D. und Komponist. † 6. Dezember in Erfurt. DTZ '18, 10.

✠ KOHLHOFF, EMIL, Musiker aus Leipzig. [1. Juni.] DMZ 196.

KOHUT, ADOLF, Dr., Schriftsteller. † 21. September in Berlin (69). Kl 155; RMTZ 328; Si 679; NMZ 39, 32.

KOLB, SEBASTIAN, Kapellmeister. † in München (68). St XI, 192.

KOLZKY s. Kotzky.

KOPECKY, OTTOKAR, Professor, Violinist. † in Hamburg (67). DTZ '18, 10; NMZ 39, 112.

KOTZKY, JOSEPH, Königl. Hof-Kapellmeister a. D. † 18. Dezember in Goslar. DMZ '18, 28.

[In KP VII, 82 heißt der Name Kolzky.]

KOVATSITS, SANDOR EDLER VON, Fürstl. Sondershäuser Hofmusiker a. D. † 15. Mai in Weimar. DMZ 188.

KRAFFT, CAROLINE, die Tochter Albert Lortzings. † in Pasing bei München (90). NZ 365; NMZ 39, 32; RMTZ 328; Sh 301; St XII, 71.

KRAZE, HEINRICH, Heldenbariton. † 25. Juli in Mannheim. Seine Frau Lenke-Kraze-Aglae, Gesanglehrerin. † 17. Juli ebenda. DTZ 149.

KROOP, FRIEDRICH, Mitglied der städt. Kapelle. † 28. Mai in Elberfeld (55). DMZ 188.

KROSS, EMIL, Violinvirtuose, Pädagoge und Musikschriftsteller. † 10. Mai in Weinheim a. d. B. (65). DTZ 114; NMZ 38, 279; Kl 106.

KUHSE, JOHANN, Pianofortefabrikant. † 3. August in Dresden (72). ZIB 37, 368.

LAISTNER, MAX, Prof., Komponist und Dirigent. † 3. Juli in London (64). NMZ 38, 327; DTZ 148.

LAMPFERHOFF, J., Organist der Münsterkirche. † in Essen (76). St XI, 332.

[Hier der Name fälschlich Lainpferhoff.]

LEFEBVRE, CHARLES EDOUARD, Komponist. † in Aix-les-Bains (74). NMZ 39, 32.

LEHMANN, ADOLF, Kammermusiker a. D. † 4. Januar in Neustrelitz (81). DMZ 14.

LENKE-KRAZE-AGLAE s. KRAZE.

✠ LEXOW, BERNHARD, Mitinhaber der Pianomechanikfabrik Ad. Lexow in Berlin. ZIB 37, 264.

LIEBAN, SIGMUND, Operettensänger, der jüngere Bruder des Kammersängers Julius L. † in Berlin (53).

LIMPRECHT, HEINRICH, Stadtmusikus a. D. † 17. Februar in Mühlhausen i. Th. (87). DMZ 69.

✠ LINDHEIM, GOTTFRIED HERM. VON, Student der Musikwissenschaft, vorher Vorsitzender des Studentenausschusses in Leipzig.

LITZMANN, BERTHOLD, Prof. Dr., Literarhistoriker und Biograph Clara Schumanns. † 18. April in Bonn (60). NMZ 38, 246.

✠ LORENZ, OTTO HEINZ, Chormeister in Berlin. NMZ 39, 49.

MAHLING, PAUL, Begründer des Berliner Sängerbundes, Geh. Rechnungsrat. † 23. Mai in Friedenau-Berlin (76). Sh 204.

MAHNKE, ERNST, 1. Trompeter des Stadtorchesters. † 2. Mai in Hof in B. (30). DMZ 203.

MARQUARDT, OTTO, Pianofortefabrikant. † 20. März in Berlin-Lichtenberg (47). ZIB 37, 209.

MÄUSER, Seminarmusiklehrer. † in Neuburg a. d. D. DTZ 36.

MAYERTHALLER, ANTON, Musikmeister. † in Vilsbiburg (76). DTZ 75.

MENDELSSOHN, ROBERT VON, Violoncellist. † in Berlin. NMZ 39, 50; HKTZ 21, 16.

✠ MENNICKE, CARL, Dr., Kapellmeister und Musikhistoriker. [Juni] (37). Si 508; NZ 228; AMZ 480; Kl 122; NMZ 38, 327; St XI, 332; DTZ 148.

MERKEL, WILHELM, Klavierhämmerfabrikant. † 25. Januar in Hamburg (75). ZIB 37, 147.

MEYER, CRESCENZ, Königl. Hofopernsängerin a. D. † 30. November in München (84). DTZ 189.

✠ MEYER, HERMANN, Organist an der Pauluskirche in Breslau. NMZ 39, 161.

MODEL, OTTO, Mitglied des städtischen Orchesters in Duisburg. † 19. Januar in Osterweddingen. DMZ 37.

MOOSAUER, JOSEF, Domorganist in Salzburg. † in Regensburg (66). Musa 118; AMZ 522; RMTZ 285.

MOSER, FRANZ, Harfenvirtuos. † in Wien. AMZ 246; DTZ 75.

MOTHS, WILHELM, Musiker. † 23. August in Braunschweig (72). DMZ 289.

MÜLLER, RICHARD, Prof. Dr., Kunstgesanglehrer. † 26. November in Dresden (64). NMZ 39, 128.

NEBUSCHKA, FRANZ, Hofopernsänger a. D. † 2. Oktober in Klotzsche bei Dresden (60). DTZ 174; RMTZ 341; NMZ 39, 32.

NICKEL, OTTOMAR, Gesanglehrer an der Siemens-Oberrealschule. † in Berlin (64). St XII, 70.

NIEMANN, ALBERT, Kammersänger. † 13. Januar in Berlin (86). AMZ 33; DTZ 36; St XI, 139; NZ 24; NMZ 38, 139; MRS 58; Si 62.

NIEWIND, HERMANN, Opernsänger. † 13. April in Berlin (48). DTZ 94.

✠ NOSALSKI, ELMAR, Konzertmeister und Musiklehrer in Berlin. DTZ 94.

✠ NUSSBAUMER, KARL, Lehrer an der Musikschule in Innsbruck. NMZ 38, 176.

OECHSLER, ELIAS, Professor, Universitätsmusikdirektor. † September in Erlangen (67). DTZ 162; AMZ 595.

OESTEN, MAX, Musikdirektor, Komponist und Organist. † 12. Dezember in Königsberg in Pr. (75). Sh '18, 12; DTZ '18, 11; DMZ '18, 28.

OTTO, MAX, Herzogl. Kammermusiker. † 5. November in Meiningen (50). DMZ 346.

OTTZENN, KURT, Dr., Kapellmeister des Deutschen Theaters in Lille, verunglückte am 4. November bei einem Ausfluge in Avennes (42). DTZ 189; AMZ 731; NMZ 39, 97; RMTZ 377.

PAULUS, EDMUND, Begründer der gleichnamigen Musikinstrumenten-Handlung. † 10. September in Markneukirchen (80). ZIB 37, 376.

PAULUS, ERNST, Seniorchef der Saitenfabrik gleichen Namens. † 24. Dezember in Markneukirchen (72). ZIB 38, 115; Kl '18, 26.

✠ PAWLOWSKY, GUSTAV, Opernsänger aus Berlin (45). DTZ 174.

✠ PEEKEL, GERHARD, Orgelbaumeister in Düsseldorf (44). ZIB 37, 312.

PESSARD, EMILE, Komponist. † in Paris (74). DTZ 53; NMZ 38, 193.

PETERS, HEINRICH, Musikdirektor und Pädagoge. † 17. Januar in Gelsenkirchen (59). Kl 26.

PETERSEN, MARGARETE, Liedersängerin. † in Kopenhagen. NMZ 38, 193; RMTZ 63.

PFEIFFER, JULIUS, Russischer Hofklavierfabrikant aus Jalta. Beerdigt am 2. März in Stuttgart (52). ZIB 37, 182.

PICK, JOSEF LEOPOLD, Harmonikafabrikant, K. und K. Hoflieferant. † 3. Januar in Wien (66). ZIB 37, 196.

PIERING, WILHELM, Metallblasinstrumentenfabrikant. † 10. Januar in Döbeln (46). ZIB 37, 132.

PISCHEK, FRANZ, Professor, ehem. Lehrer am Konservatorium zu Stuttgart und Freiburg i. B. † 7. November in Degerloch bei Stuttgart (64). NMZ 39, 79; AMZ 731; DTZ 189.

POHL, FRANZ, Musikdirektor und Kritiker. † in Frankfurt a. M. (51). DTZ 74; AMZ 246; NMZ 38, 232; Kl 72.

PÖPPERL, FRANZ, Mitglied der Kurkapelle. † 25. November in Karlsbad (42). DMZ '18, 10.

PROSNIZ, ADOLF, Professor, Musikgelehrter. † 23. Februar in Wien (88). DTZ 75; NMZ 38, 232.

PUGET, PAUL, Komponist. † in Paris. NMZ 38, 263.

RAUTMANN, GUSTAV, Hof-Instrumentenmacher. † 21. Januar in Braunschweig (68). DMZ 37; ZIB 37, 140.

RAUTMANN, HERMANN, Geigenbauer. † 26. Mai in Magdeburg (63). DMZ 181.

REICHEL, KARL, Konzertmeister. † 3. Jan. in München (40). DTZ 36.

REIHER, JULIUS, Mitglied des 2. städtischen Orchesters. † 8. Dezember in Leipzig (58).

REIMER, RUDOLF, Vorstandsmitglied des Lokalvereins Königsberger Musiker. † 16. Jan. daselbst (60). DMZ 29.

REINBOTH, ALFRED, Operndirektor. † in Bad Schwartau bei Lübeck. AMZ 507; NZ 264; RMTZ 274.

REINERT, HERMANN, Königl. Kammermusiker a. D. † 22. November in Dresden (74). DMZ 350.

RENSCH, WALTER, Gesanglehrer. † 29. Juli in Berlin (27). DTZ 148.

RESZKE, EDOUARD DE, Sänger, der Bruder von Jean de R. † in Garnek i. Russisch-Polen. Si 443; DTZ 114; NMZ 38, 294.

RIS, OTTO, Musikdirektor. † 23. März in Schaffhausen (42). NMZ 38, 232; RMTZ 152.

RITTER, CARL RICHARD, Hof-Pianofortefabrikant. † 28. Mai in Halle a. S. (81). ZIB 37, 268 und 278.

ROBERTSON-SINCLAIR, Dr. GEORGES, Organist an der Kathedrale. † zu Hereford (54). NMZ 38, 212.

ROHR, MAX, Tenorist am Gärtnerplatztheater. † in München (42). DTZ 162; St XII, 70.

RÖNISCH, ALBERT, Hof-Pianofortefabrikant. † 5. November in Dresden (65). ZIB 38, 49.

RORDORF, ERNST, Pianofortefabrikant. † in Stäfa bei Zürich (53). ZIB 37, 300.

ROSNER, ALOIS, Musiker. † 19. Mai in Breslau (53). DMZ 188.

ROSSBANDER, KARL, Konzertmeister. † 16. Januar in Breslau (46). DMZ 76.

RÖSSER, KONRAD, Pianist, Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin. † 26. August in Köpenick (36). DTZ 148; NZ 285.

RUPP, HEINRICH, Musikdirektor. † Februar in Mainz (80). AMZ 160; DTZ 75; NMZ 38, 211.

RUST, OLGA, die Witwe von Wilhelm Rust. † im August in Leipzig. NZ 276; DTZ 145.

SACHS, MELCHIOR ERNST, Komponist, Prof. a. D. an der Königl. Akademie der Tonkunst. † 18. Mai in München (74). DTZ 114; AMZ 406; Kl 89; NMZ 38, 294.

SAMARA, SPIRO, Komponist. † in Athen (56). NMZ 38, 263; AMZ 318; RMTZ 192.

SAUTER, HERMANN, Chormeister. † 29. Juli in Ludwigsburg. Sh 315.

SCHARWENKA, PHILIPP, Professor, Komponist in Berlin. † 17. Juli in Bad Nauheim. AMZ 503; Kl 113; DTZ 148; NZ 252; Si 540; MBH 5006.

SCHEFTER, RICHARD, Musikdirektor. † in Speyer. DTZ 36.

SCHEIDT, JULIUS, Professor am großherzoglichen Konservatorium. † in Karlsruhe (54). AMZ 550; NMZ 39, 18.

SCHIFFKOWSKI, PAUL, Musiklehrer und Chormeister. † 10. März in Salzwedel. Sh 112.

SCHILLER, LOUIS, Hauptlehrer a. D. und Dirigent. † 11. Februar in Finsterwalde (79). Sh 78.

SCHLEGEL, ARTHUR, Musikschriftsteller. † August in Leipzig. AMZ 535; DTZ 148.

SCHLEMÜLLER, LUISE, Klavierpädagogin. † in Leipzig (72). AMZ 548; NMZ 38, 390.

SCHLICHT, JOSEPH, Geistlicher Rat. † 18. April in Steinach bei Straubing (85). Musa 70.

SCHMIDT, CARL JULIUS, Musikdirektor. † 16. August in Basel (66). DTZ 148; NMZ 38, 390.

SCHMIDT, HERMANN, Königl. Kammermusiker a. D. † in München (72). DTZ 189.

SCHMIDT, RICHARD, Professor, Musikpädagoge. † 5. Januar in Berlin (78). Kl 17; DTZ 36; NZ 23.

SCHNEIDER, GEORG, Musiklehrer. † in München (63). DTZ 53.

✠ SCHNEIDEWIND, OTTO, Musiker aus Cottbus (41). DMZ 216.

SCHNELL, HEINRICH, Hofpianofabrikant. † 11. November in Hamburg (75). ZIB 38, 74.

SCHOTTE, CARL, Chorleiter. † 16. Juni in Hildesheim (53). Sh 268.

SCHROEDER-HANFSTÄNGL, MARIE, Opernsängerin. † 5. September in München (70). NMZ 38, 390 und 39, 17; DTZ 162; NZ 299; MRS 99.

✠ SCHUBERT, HANS, Oberorganist an der Maria-Magdalenenkirche in Breslau [gefallen 1915.]. DTZ 113; NMZ 38, 231; AMZ 482; KP VI, 259.

SCHUHMANN, WILHELM, Opernsänger a. D. und Musikreferent. † in Karlsruhe (40). AMZ 197; DTZ 74.

SCHULZ, FRANZ, Prof. an der Königl. Hochschule für Musik. † 19. Mai in Berlin (76). DTZ 113; St XI, 332.

SCHULZ, JOHANNES, Flötist der Stadtkapelle. † 17. Januar in Limbach in Sa. (52). DMZ 29.

SCHUNKE, TH., Kammermusiker. † in Altenburg. DMZ 216.

SCHÜTZ, HANS, Kammersänger an der Königl. Hofoper. † 12. Januar in Wiesbaden. AMZ 60; DTZ 36.

SCHÜTZE, PAUL, Herzogl. Kammervirtuose. † 17. Mai in Coburg (56). DMZ 172; DTZ 129.

✠ SEYBOLD, WALTER, Mitglied des Neuen Operetten-Theaters in Hamburg. St XI, 332.

SEYTON, MABEL, Pianistin und Komponistin. † 6. Januar in Bremen. AMZ 40; DTZ 36.

SIDLER, ARMIN, Prof., Kathol. Kirchenmusiker. † in St. Maurice (64). St XI, 220.

SIEBERT, BRUNO, Königl. Kammermusiker. † 21. Oktober in Kassel. DMZ 350.

SIEGLITZ, GEORG, Königlich Bayerischer Kammersänger. † 4. November in München (61). AMZ 714; NMZ 39, 79; NZ 351.

SPÄTH, HERMANN, Orgelbaumeister. † in Füssen (51). ZIB 38, 28; DTZ '18, 10.

✠ SPAETHE, ALFRED, Mitinhaber der Firma Wilh. Spaethe, Hof-Pianoforte- und Harmoniumfabrikant in Gera (30). ZIB 38, 99.

STEINKOPF, AUGUST, Stadtmusikdirektor a. D. † 12. Dezember in Schwerin (86). DTZ '18, 11; KP VII, 82.

✠ STUDENY, BRUNO, Dr., Musikhistoriker. † 18. September in Brünn an einer im Felde zugezogenen Verwundung. DTZ 162; RMTZ 352; NMZ 39, 50.

THEIMER, OTTO, Klavierpädagoge und Komponist. † in Dresden. DTZ 53.

THIELE, ALFRED, Konzertmeister der städt. Kapelle. † 21. April in Magdeburg (48). DMZ 148.

THÜMER, OTTO, Klavierpädagoge. † 31. Januar in Dresden. NZ 52; AMZ 101; RMTZ 63.

TONGER, P. J., Musikverleger. † in Bonn (72). DTZ 94; NMZ 38, 232.

TOSCHKE, THEODOR, Lehrer und Chordirigent. † 3. März in Lipine, O.-S. Sh 92.

TOTTMANN, ALBERT, Professor, Musikpädagoge und Komponist. † 26. Februar in Gohlis bei Leipzig (79). DTZ 75; AMZ 180; NZ 92; Si 232; St XI, 251; Kl 57; NMZ 38, 212.

TROLL, LUDWIG, Königl. Kammermusiker. † 9. Dezember in Wiesbaden (64). DMZ '18, 28.

TROMMER, (?), Musikdirektor. † in Coburg. DTZ 36.

✠ TRÖSTER, RICHARD, Trompeter des Philharmonischen Orchesters in Zwickau. DMZ 232.

TUSCHER, JOSEPHINE, Operettensängerin. † 12. Februar in Berlin. DTZ 74.

ULLMANN, LEOPOLD, Herzogl. Anhalt. Hofopernsänger. † 16. Oktober in Graz. DTZ '18, 10.

✠ UNGIBAUER, MAX, Opernsänger aus Darmstadt. † in Chemnitz an einem Leiden, das er sich im Felde zugezogen hatte. St XII, 94; DTZ 174.

VASSEUR, LÉON, Operettenkomponist. † in Paris. NMZ 39, 65; RMTZ 352.

VIEWEG, CHRISTIAN, Begründer der Firma Chr. Frdr. Vieweg in Berlin-Lichterfelde. † 18. Dezember in Berlin (81). DTZ '18, 21.

VIZTHUM, HEINRICH, Königl. Kammervirtuose. † 18. Mai in Hannover (69). DMZ 171 und 181; AMZ 454; DTZ 113; Kl 106.

VOGEL, GEORG, Pianofortefabrikant. † 15. Januar in Dresden (59). ZIB 37, 148.

WÄCHTLER, ROBERT, Musikalienhändler. † 8. Februar in Hamburg (59). ZIB 37, 173.

WALLASCHEK, RICHARD, Professor Dr., Musikästhetiker. † in Wien (58). Si 374; NZ 156; Kl 106; NMZ 38, 263; DTZ 114.

WALTER, RAOUL, Dr., Kammersänger und Oberregisseur der Kgl. Oper. † 20. August in München (55). AMZ 550; RMTZ 299; NMZ 38, 374; DTZ 149; Si 567.

WALTHER, CARL, Königl. Musikdirektor a. D. † 26. Januar in Gautzsch bei Leipzig (75). AMZ 89.

WEBER, OTTO, Großherzogl. Hofmusiker, Harfenist. † 19. Dezember in Schwerin i. M. DMZ '18, 4.

WEHRHEIM, HEINRICH, Organist und Chorregent. † 21. Januar in Homburg v. d. H. (69). Musa 68.

WIESER, FIDELIS, Großherzogl. Badischer Hofmusiker a. D. † in München (81). DTZ 53.

WINKLER, EMIL, Kirchenmusikdirektor. † 1. Oktober in Chemnitz (53). Sh 293; NZ 351.

WIPPERICH, EMIL, Prof. an der Akademie für Musik und Hofmusiker a. D. † in Wien (63).

WIRTH, MORITZ, Musikschriftsteller. † 26. April in Leipzig (68). NZ 204; MRS 89; NMZ 38, 311.

WOLF, OTTO, Direktor der städt. Musikschule. † 27. April in Maastricht (67). NMZ 38, 263; DTZ 114; RMTZ 191.

WOLFER, ANTON, Pianist. † in Freiburg i. B. (74). NMZ 38, 327.

✠ WORTSMANN, STEPHAN, Dr., Musikschriftsteller aus Erlangen. DTZ 113; RMTZ 114; KP VI, 259.

✠ ZÄHLE, FRIEDRICH, Vorstand des Musikervereins in Aschersleben. DMZ '18, 10.

ZECH, MAX, Organist an der Erlöserkirche. † 5. Dezember in München. DTZ '18, 11.

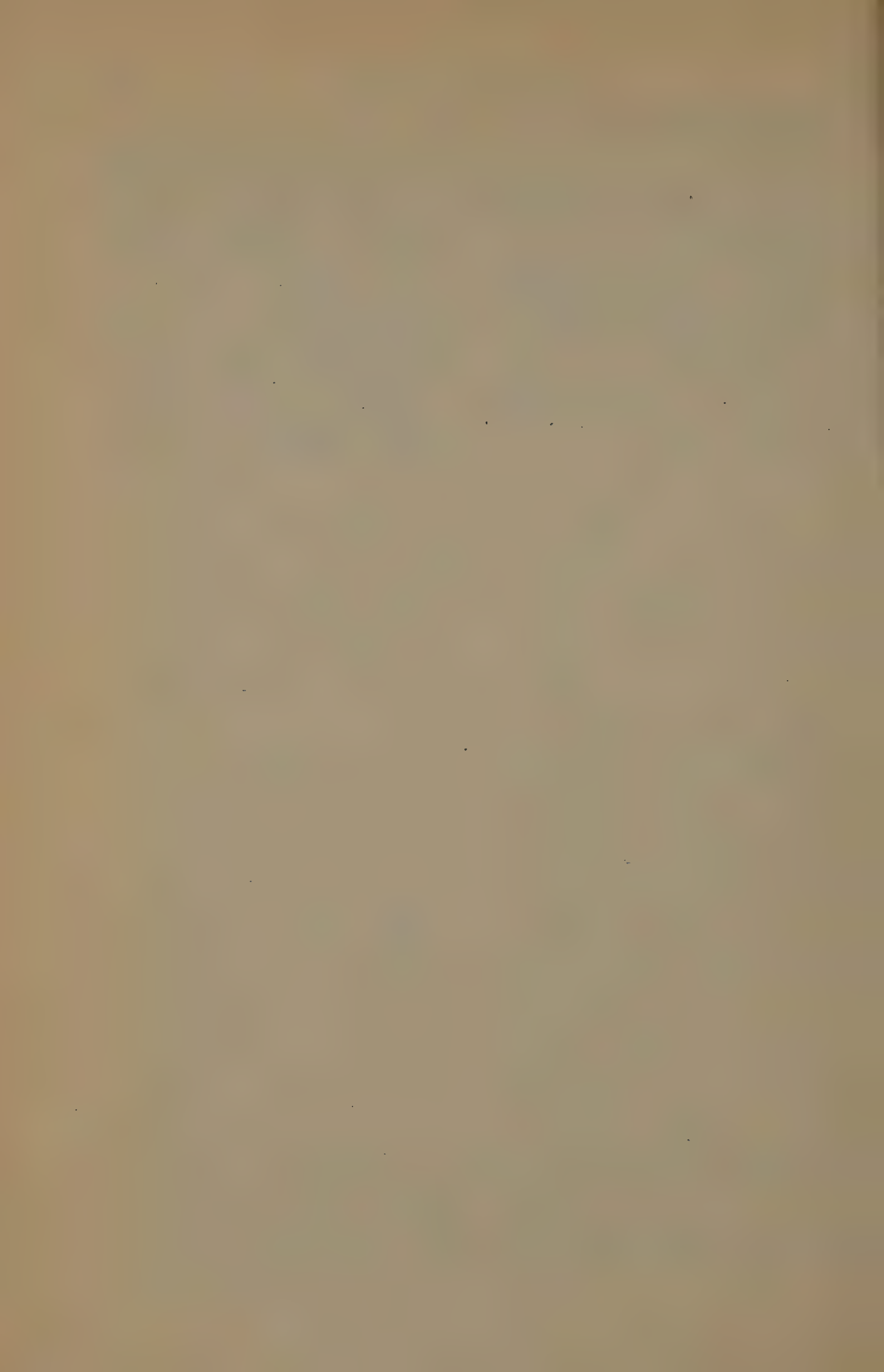
ZELL, DIGBY VALENTIN, engl. Operettensänger. † in New York (67). St XI, 332.

ZIEN, ANTON, Musikdirektor a. D. † 3. Juni in Aue. DMZ 196.

ZINGEL, FRITZ, Kapellmeister. † 9. April in Berlin. DTZ 94.

ZSCHERNECK, ehemaliges Mitglied des Gewandhausorchesters. † Juli in Leipzig.

ZUCKSCHWERDT, GUIDO MAX, Mitglied des 2. städt. Orchesters. † 30. April in Leipzig (67). DMZ 164.



# VERZEICHNIS

der

## im Jahre 1917 in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Dänemark, Schweden und Holland erschienenen

# Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen [1])

Von

**Rudolf Schwartz**

---

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

---

## I.

## Lexika und Verzeichnisse.

**Adreßbuch** für den Buch-, Kunst- und Musikalienhandel und verwandte Geschäftszweige der österreich.-ungarischen Monarchie, mit einem Anhang: Österreich.-ungar. Zeitungs-Adreßbuch. Herausgegeben v. Moritz Perles. 1917. 51. Jahrg. Wien, M. Perles. gr. 8°. XV, 445 S. mit einem Bildnis. ℳ 6,80.[2])

**Dvořák's Werke.*** Ein vollständiges Verzeichnis in chronologischer, thematischer und systematischer Anordnung v. Otakar Sourek. Text deutsch-böhmisch. Berlin, Simrock. Lex. 8°. XXXVII, 121 S. ℳ 6.

**Gnirs, Anton.** Alte und neue Kirchenglocken. Als ein Katalog der Kirchenglocken im österreich. Küstenlande und in angrenzenden Gebieten mit Beiträgen zur Geschichte der Gußmeister. Mit 305 Abb. im Text. Wien, Kunstverlag M. Schroll & Co. gr. 8°. 228 S. ℳ 10.

**[Hofmeister, Friedrich.]*** Verzeichnis der im Jahre 1916 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systemat. geordneter Übersicht und einem Titel- und Text-Register (Schlagwort-Register). 65. Jahrg. 2 Teile. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. IV, 132 + 113 S. ℳ 24.

**Katalog** der Edition Peters **s. Peters.**

**Meyer, Fritz.** Klavier-Führer durch die „Edition Schott, Einzel- u. Band-Ausgabe". [Desgleichen.] Violin-Führer. Mainz, Schott. 256 S. m. Notenbeispielen und 112 S. m. Notenbeispielen. Je ℳ 1 und ℳ 0,75.

**Neues von der Laute.** Führer durch die Lauten-Literatur mit zahlreichen Bildern. Leipzig, Hofmeister. 56 S. Kostenlos.

**Niemann, Walter.*** Klavier-Lexikon. Virtuosen, Komponisten, Pädagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers. 3., völlig umgearb. und reich verm. Aufl. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. kl. 8°. 203 S. Geb. ℳ 2.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm. Mit Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona, dem langjährigen Referenten der spanischen Bibliographie, war auch in diesem Kriegsjahre keine Verbindung herzustellen.

[2]) Seit dem 1. November 1917 liegt ein Teuerungszuschlag von 10 bis 20 Prozent und mehr fast auf allen hier angezeigten Werken. TZ. = Teuerungszuschlag.

**Nodermann, P. & F. Wulff.** Psalm- och koralfrekvens. Statistisk utredning for Malmö Petri (1899—1903) och Lunds domkyrka (1903—1916). Lund, Sydsvenska bok- och musikförlaget. 32 S. Kr. 0,50.

**Overvoorde, J. C.** Archieven van de kloosters te Leiden. Gemeente archief Leiden. 2 dln. Leiden, Théonville. gr. 8°. f. 6,40.
D. I. Inventaris en regesten. XXVI, 480 p. D. II. Regesten (Vervolg). 512 p.

**Perles, Moritz** s. Adreßbuch.

**[Peters.]*** Katalog der Edition Peters. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. VIII, 370 + 32 S. Notenbeilagen mit 11 Bildnistafeln. Geb. ℳ 10.

**Sachs, Curt.*** Die Musikinstrumente Birmas und Assams im k. ethnographischen Museum zu München. (Sitzungsberichte der Kgl. bayer. Akad. der Wissensch. Philosoph.-philolog. u. histor. Klasse. Jahrg. 1917. 2. Abt.) München, Kgl. bay. Akad. d. Wissenschaften. München, G. Franzscher Verlag in Komm. Gr. 8°. 47 S. mit 19 Tafeln. ℳ 2.

**Schmidt, Karl.*** Kirchenmusikalische Veranstaltungen. 50 Programme zu Abendandachten s. Abschnitt VII.

**Spitta, Friedrich.*** Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Register zum 16.—20. Jahrgange. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Lex. 8°. 26 S. ℳ 1,20.

**Vacek, Wenzel.** Die Choralhandschriften des Stiftes Tepl. (Aus: Zum 700 jähr. Todestage d. sel. Hroznata, d. Gründers der Klöster Tepl u. Chotieschau.) Pilsen, C. Maasch in Komm. Lex. 8°. S. 118—129 mit 8 Taf. ℳ 1,80.

## II.

## Periodische Schriften.

Von den laufenden Zeitschriften werden an dieser Stelle nur die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Veröffentlichungen aufgeführt.

**Almanach** für Opernhaus und Schauspielhaus. Amtl. Ausg. 1917—1918. Frankfurt (Main), Frankfurter Theateralmanach M. Koebcke. (Frankfurt [Main], Auffarth.) gr. 8°. 120 S. mit eingedr. Bildnissen. ℳ 3.

**Bach-Jahrbuch.*** 13. Jahrg. 1916. Im Auftrage der neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. (Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft, Jahrg. 17, 4.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. III, 62 und II, 69 S. mit 1 Faks. Geb. ℳ 4.

**Bühne,** Die deutsche. Amtl. Blatt des deutschen Bühnen-Vereins. Chefred.: Artur Wolff. 9. Jahrg. 1917. 52 Hefte. Berlin, Oesterheld & Co. Lex. 8°. Vierteljährlich ℳ 4. Einzelne Hefte ℳ 0,40.

**Bühnen-Jahrbuch,*** Deutsches. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. Begr. 1889. Hrsg. von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin, Charlottenstr. 85. 27. Jahrg. 1917. Berlin, F. A. Günther & Sohn in Komm. 8°. XV, 828 S. + 28 S. mit Titelbild und 5 Bildnistafeln. Geb. ℳ 6. [Desgleichen.] 28. Jahrg. 1917. Ebenda. XV, 837 S. + 22 S. mit eingedr. Bildnissen und 5 Bildnistafeln. Geb. ℳ 6.

**Droit,** Le, d'auteur. Organe mensuel du Bureau international de l'Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, à Berne. 30. année. 1917. 12 nrs. Berne, Imprimerie coopérative. (Leipzig, Hedeler.) 31,5×24,5 cm. Jährlich ℳ 9.

**Gluck-Jahrbuch.*** III. Jahrg. 1917. Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Abert. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. IV, 114 S. Geb. ℳ 3.

**Hesses, Max,*** Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1918. 33. Jahrg. Berlin, M. Hesse. kl. 8°. 600 S. Geb. ℳ 3.

**Jahrbuch*** der Musikbibliothek Peters für 1916. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. 23. Jahrg. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. X, 114 S. + 4 S. Notenbeilagen. ℳ 4.

**Laute,** Die. Monatsschrift zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik. Schriftleitung: Rich. Moeller. [1.] Jahrg. Okt. 1917 bis Sept. 1918. 12 Hefte. Wolfenbüttel, Zwissler. gr. 8°. ℳ 5. Einzelne Hefte ℳ 0,60.

**Musica italiana.** Red.: Giusto Zampieri, Milano.
[Angezeigt ohne Verleger in Neue Musik-Ztg. 38, S. 194.]

**Musik.** Herausgeber: G. Skjerne, Kopenhagen.
[Ohne Verleger angezeigt in Neue Zeitschrift für Musik S. 83.]

**Musik-Instrument, Das.** Fach-Zeitung des Verbandes deutscher Musikinstrumenten-Fabrikanten und -Händler (E. V.), Sitz Köln. Vereinsblatt des Schutzverbandes deutscher Blasinstrumenten-Fabrikanten u. s. M. (E.V.) VI. Jahrg. Schriftleiter: E. Wünnenberg, Köln, Druck von Gebrüder Brocker. 4°.
[Erscheint monatlich. Jährlich ℳ 5.]

**Musiker-Kalender,*** Allgemeiner Deutscher, für 1918. 40. Jahrg. 2 Teile. Berlin, Raabe & Plothow. kl. 8°. Leinw. u. geh. ℳ 3.

**Musiker-Kalender** für 1918 (Verbands-Kalender). 30. Jahrg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburger Straße. kl. 8°. ℳ 1,40.

**Neujahrsblatt,** 105.,* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1917. Zürich, Hug & Co. in Komm. Lex. 8°. ℳ 4.
[Darin: Isler, Ernst, Max Reger. 77 S. m. Bild.]

**Revue Cécilienne.** Schriftleiter: Jos. Bovet. Freiburg i. d. Schweiz.
[Ohne Verlag angezeigt in: Neue Musik-Zeitung 39, S. 80.]

**Theater-Adreßbuch,** Deutsches. 1917/18. Herausgeg. vom deutschen Bühnenverein. 7. Jahrg. Berlin, Oesterheld & Co. kl. 8°. 842 S. ℳ 3.

**Zeitschrift** für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Herausgeg. von Max Dessoir. 12. Bd. Heft 1, 2, 3, 4. Stuttgart, Enke. Lex. 8°. Je ℳ 6,40; 5; 5; 4,20.

## III.

## Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

**Aron, W.** Die Grundlagen und die Entwicklung der Musik. Zur Einführung in die Tonkunst und als Übersicht über ihre Geschichte allgemeinverständlich dargestellt. (Becher-Bücher Nr. 4.) Breslau, C. Becher. kl. 8°. 192 S. ℳ 2.

**Baeumker, Cl.** Alfarabi. Über den Ursprung der Wissenschaften „De ortu scientiarum". Münster i. W. ('16).
[Angezeigt in der Kretzschmar-Festschrift S. 96.]

**Böhme, Martin.*** Das lateinische Weihnachtsspiel. Grundzüge seiner Entwicklung. (Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, begr. von Karl Lamprecht, fortgesetzt von Walter Goetz. 40. Heft, der n. F. 5. Heft.) Leipzig, Voigtländer. gr. 8°. VII, 130 S. ℳ 4,50.

**Brandl, Benedikt.** Ein deutsches Schuldrama aus dem Archive des Stiftes Tepl. (Aus: Zum 700jähr. Todestage d. sel. Hroznata, d. Gründers der Klöster Tepl u. Chotieschau.) Pilsen, C. Maasch in Komm. Lex. 8°. S. 137—160. ℳ 3,50.

**Bronsveld, A. W.** De evangelische gezangen, verzameld in de jaren 1803—1805, en in gebruik bij de Nederlandsche hervormde kerk. Historisch-letterkundig onderzoek. Utrecht, Kemink & Zoon. gr. 8°. IV, 494 p. f. 5.

**Einstein, Alfred.*** Geschichte der Musik. (Aus Natur und Geisteswelt. 438. Bändchen.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. VI, 126 S. ℳ 1,25.

**Einstein, Alfr.*** Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. (Aus Natur und Geisteswelt. Band 439.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. IV, 88 S. ℳ 1,25.

**Merian, W.** Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des beginnenden 16. Jahrhunderts. Dissert. Basel ('16). 8°. XIV, 103 S.

**Meyer-Ball, H. G.** Die Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen. Ein Beitrag zur Kenntnis der Bühnen-Musik im Elizabethan. Drama. Dissert. Leipzig ('16). 8°. 93 S. 4 Notenbeil.

**Meyer, Kathi.*** Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet. [1. Teil: Bis zur Zeit um 1800.] Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 151 S., XXXVIII S. Notenbeil. und 9 S. mit 1 Tafel. ℳ 5.

**Minnesblad, Några.** Från operan Trollflöjten, gifven i ny uppsättning å Kungl. teatern januari 1917. Stockholm, Nordiska komponist. 16 S. Kr. 1.

**Möhler, A.** Geschichte der alten und mittelalterl. Musik. II. Das zweite christl. Jahrtausend (von ca. 1000—1600). 2., vielfach verbesserte und erweiterte Auflage. Neudr. (Sammlg. Göschen Nr. 347.) Berlin, Göschen. kl. 8°. 102 S., mit zahlr. Abb. und Musikbeilagen. Geb. ℳ 1.

**Müller, Erich H.*** Angelo u. Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrh. s. Abschnitt V.

**Nordensvan, G.** Svensk teater och svenska skådespelare från Gustaf III. till våra dagar. Del I. 1772—1842. Stockholm, Alb. Bonnier. [8] + 370 S. + 5 pl. Kr. 14.

**Pfordten, Hermann v. d.*** Deutsche Musik auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt. Leipzig, Quelle & Meyer. Lex. 8°. VIII, 340 S. mit 15 Tafeln. Geb. ℳ 9.

**Reitzenstein, R.** Die Göttin Psyche in der hellenistischen u. frühchristlichen Literatur. (Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissensch. Philosophisch-histor. Klasse. Jahrg. 1917. 10. Abh.) Heidelberg, Winter. gr. 8°. 111 S. mit 2 Tafeln. ℳ 3,65.

**Schering, Arnold.** Deutsche Musikgeschichte im Umriß. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung. 8°. 40 S. ℳ 1.

**Schering, Arnold.*** Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Mit e. Register. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 95 S. ℳ 1,50.

**Schneider, Max.*** Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung. Leipzig ('18), Breitkopf & H. gr. 8°. X, 91 S. S. 95—202 Notenbeilagen, S. 203—205. ℳ 5.

**Schubert, Hans v.** Geschichte der christlichen Kirche im Frühmittelalter. Ein Handbuch. 1. Halbband. Tübingen, Mohr. Lex. 8°. XII, 400 S. ℳ 12.

**Schulze, Frdr.*** Hundert Jahre Leipziger Stadttheater. Ein geschichtlicher Rückblick. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VIII, 276 S. mit Tafeln. ℳ 4.

**Stern, Ernst.** Die Ballette des Deutschen Theaters. 12 Orig.-Lithogr. Text von Oskar Bie. (Prospero-Drucke Nr. 4.) Berlin, E. Reiss. 32×49 cm. 8 S. (Text.) Geb. ℳ 160.

**Svanberg, J.** Kungl. Teatrarne under ett halft sekel. 1860—1890. Del 1. Stockholm, Nordisk Familjeboks förlagsaktiebolag. 204 + III S. und 1 Pl. Kr. 6,50.

**Topelius.** Om teatern i Finland 1842—1860. Bedömanden och artiklar dammanstända av V. Vasenius. Stockholm, Alb. Bonnier (Tryckt i Helsingfors). [6] + 271 S. + 1 Pl. Kr. 4,25.

**Viotta, Henri.** Handbook der muziekgeschiedenis. Dl. II. Haarlem, Willink & Zoon. gr. 8°. VIII, 461 p. m. portrn. en afb. f. 15.

**Waldenmaier, Herm.** Die Entstehung der evangelischen Gottesdienstordnungen Süddeutschlands im Zeitalter der Reformation. (Schriften d. Vereins f. Reformationsgeschichte. 34. Jahrg. 2. und 3. Stück. Nr. 125/126. Leipzig, Verein für Reformationsgeschichte. (Leipzig, R. Haupt in Komm.) gr. 8°. VIII, 143 S. ℳ 2,40.

**Waters, G.** Die münsterischen katholischen Kirchenliederbücher vor dem ersten Diözesangesangbuch 1677. Eine Untersuchung ihrer textlichen Quellen. Dissert. Siehe nächsten Abschnitt.

**Weinmann, Karl.*** Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat s. Abschnitt V unter Tinctoris.

**Wellesz, Egon.*** Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges. (S.-A. aus der Zeitschr. für die österreich. Gymnasien. 1917. Heft 1 und 2.) 8°. 38 S.

**Williams, L. F. R.** History of the abbey of St. Alban. London, Longmans. 8°. 7 s. 6 d.

## IV.

## Biographien und Monographien.

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

**Ackté, Aino.** Minnen och fantasier. Övers. av B. Gripenberg. (Tryckt i Helsingfors.) Stockholm, Alb. Bonnier. 128 S. Kr. 3.

**Bloch, Jos. S.** Kol Nidre und seine Entstehungsgeschichte. Mit einem Vorwort von Alfred Stern. Wien, R. Löwit. gr. 8°. 28 S. ℳ 0,80.

**Böckel, Otto.** Das deutsche Volkslied. Hilfsbüchlein für den deutschen Unterricht. (Deutschkundliche Bücherei.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 103 S. ℳ 0,80.

**Bolte, Johs.** Alte flämische Lieder. Im Urtext mit den Singweisen herausgegeben. (Inselbücherei Nr. 209.) Leipzig, Insel-Verlag. 8°. 93 S. Geb. ℳ 0,60.

**Bolte, Thdr.** Die Musikantenfamilien Stein und Streicher. Erweit. und bericht. Sonderabdruck. Mit 12 Abbild. Wien (I, Stadiongasse 5), L. Schönberger. 8°. 44 S. ℳ 0,75.

**Busigny, F.** Verhältnis der Chansons de Geste zur Bibel. Dissert. Basel. 8°. 91 S.

**Calliander, Selma.** Några folkvisor från Halland. Malmö, Maianders förlag. 24 S. Kr. 1,25.

**Dessoffscher** Frauenchor.* Dirigentin: Gretchen Dessoff. Zehn Jahre unsrer Arbeit 1907—1917. Frankfurt a. M., Druck Englert & Schlosser. gr. 8°, unpaginiert [56 S.], mit einem Bildnis.

**Festschrift** zum 60. Geburtstage des Meisters Wilhelm Kienzl. Hrsg. von Hilde Hagen. Graz, Leuschner & Lubensky. gr. 8°. 63 S. mit 1 Faks. ℳ 2.

[Ehrenausgabe, numerierte Exemplare Kr. 25.]

**Festschrift.*** Hermann Kretzschmar zum siebzigsten Geburtstage überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden. Leipzig ('18), C. F. Peters. Lex. 8°. VI, 184 S.

[Nicht im Handel.]

**Hatzfeld, Johs.** Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus 8 Jahrhunderten, bearb. und herausg. München-Gladbach, Volksvereinsverlag. Lex. 8°. VIII, 336 S. Geb. ℳ 8.

**Heldt, E.** Die Liedform in den Chansons du XVe siècle (Éd. G. Paris). Teil 1. Dissertation. Jena ('16). 8°. VIII, 51 S.

**Hetsch, Gustav.** Det Kongelige danske Musikkonservatorium 1867—1917. (Festschr. d. Kopenhagener Kgl. Konservatoriums.) [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 210 S.

**Hindenburg, Unter.** Soldatenlieder u. Reime aus d. Russenfeldzug. 1./VIII. 14—1./IX. 16, vom Feldhaubitzenpegasus (Beckmann). Leipzig, Xenien-Verlag. 8°. 208 S. Geb. ℳ 3.

**Hommel, E.** Der musikalische Akzent des Hebräischen. Historisch-phonetische Untersuchungen. Dissert. München. 8°. 45 S.

**Idelsohn, A. Z.** Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen. Kais. Akad. der Wissenschaften in Wien.

**Jaffé, S.** Deutsche Reigen. 5 Reigen nach vaterländischen Liedern und Märschen. (Reigen-Sammlung von Schul-, Turn- und Tanzreigen. 9. Heft.) Berlin, E. Bloch. 8°. 32 S. ℳ 0,60 [TZ. ℳ 0,70.]

**Jericho, G. C.** Die Motive in den hessischen Volksliedern. Dissert. Greifswald. 8°. 79 S.

**Jessel, M.** Strophenbau und Liedbildung in der altfranzösischen Kunstlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Dissert. Greifswald. 8°. 147 S.

**Kentenich, G.** Das deutsche Volkslied der Gegenwart. Mit einem Melodienanhang. Trier, Lintzsche Buchh. 8°. 31 S. ℳ 0,80.

**Klabund.** Der Leierkastenmann. Volkslieder der Gegenwart. Aus dem Munde des Volkes gesammelt u. hier zum erstenmal veröffentlicht. Berlin, Reiss. kl. 8°. 39 S. mit 10 kolorierten Holzschnitten. ℳ 3.

**Kriegslieder.** [Herausg. vom] Sekretariat sozialer Studentenarbeit. 2. Band. München-Gladbach, Volksvereins-Verlag. 8°. 96 S. ℳ 1,50.

**Kutscher, Artur.*** Das richtige Soldatenlied. Verse und Singweisen, im Felde gesammelt. Berlin, G. Grote. 8°. VI, 182 S. Geb. ℳ 2,50.

**Lach, Rob.** Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der K. Akad. der Wissensch. erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener. 46. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Komm. 1917.

**La Mara.*** Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals. 2 Bände. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. V, 376 und III, 488 S. mit Tafeln. Geb. ℳ 10.

**Liederbuch**, Provenzalisches. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen, zusammengestellt von Erhard Lommatzsch. Berlin, Weidmannsche Buchh. 8°. XXV, 515 S. Geb. ℳ 6.

**Lommatzsch, E.** s. Liederbuch, Provenzalisches.

**Lorenz, C. Adolf.** Einer und bald Keiner. Lebenserinnerungen. (Pommersche Heimatbücher. 7.—9. Band.) Stargard, Pommernverlag. 8°. 183 S. mit Titelbild. ℳ 4.

[NB. Das Werk ist beim Verlage vergriffen.]

**Lynge, Gerhardt.** Danske Komponisten i det 20 Aarh. Heft 11—[Schluß] 35. [Dänischer Text.] Aarhus, Jung. 8°. XIII, 536 S.

[Biographien von Barnekow, Enna, Halle, Asger Hamerik, Jörgen und Otto Malling, Nic. Hansen, Rosenberg, Nutzhorn, Langgaard, Emborg, L. Nielsen, Riis-Magnussen, Brodersen, Fabricius, Gram, Allin, Madsen-Stensgaard, G. Hoeberg, Henrichsen, Fr. Rung, Andersen, Matthison-Hansen, Bruun de Neergaard, Miskow, Bangert, Carlsen, V. Bendix, Bartholdy, Juul, Helsted, Krygell, Tofft, Fini Henriques.]

**Marcello, Benedetto.*** Das Theater nach der Mode. Zum erstenmal ins Deutsche übertr. von Alfred Einstein. (Perlen älterer roman. Prosa, herausg. von Hanns Floerke, 24. Band.) München, Georg Müller. kl. 8°. 149 + 18 S. mit 9 Abbild. und einer Notenbeilage. Geb. ℳ 10.

**Meier, John.*** Volksliedstudien. (Trübners Bibliothek. Band 8.) Straßburg, Trübner. 8°. XI, 246 S. ℳ 5,75.

**Meysenbug, M. v.** Memoiren s. Abschnitt V unter Meysenbug.

**Musikfest,*** Erstes modernes, zu Dresden. 24.—29. Oktober 1917. Dresden, Lehmannsche Buchdruckerei u. Verlagsbuchhandlung. gr. 8°. 150 S. mit 19 eingeklebten Bildn. [Text von Erich H. Müller.]

**Musique française,** Pour la. Douze causeries. Avec une préface de Claude Debussy. (J. Bach-Sisley, M. Boucher, H. Focillon, E. Goblot, P. Huvelin, E. Locard, V. Loret, Ch. Roland, A. Sallès, M. Zimmermann.) Paris, Georges Crès & Cie. 8°. VII, 342 p. fr. 3,50.

**Niemann, Walter.*** Die nordische Klaviermusik. (Breitkopf & H.s Musikbücher.) Leipzig ('18), Breitkopf & H. 8°. 71 S. ℳ 1.

**Nieuwenhuis, G. J.** Über den Tanz in Niederländisch-Indien. Dissert. Zürich ('16). 4°. VI, 60 S.

**Oratorientexte.** 1. Band. Joh. Seb. Bach: Matthäus-Passion und H-Moll Messe. Hrsg. von Georg Rich. Kruse. (Universal-Bibliothek Nr. 5918.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 39 S. ℳ 0,25 [TZ. ℳ 0,40.]

**Reisert, Karl.*** O Deutschland hoch in Ehren. Das deutsche Trutzlied. Sein Dichter und Komponist, seine Entstehg. u. Überlieferung. Mit Bildnissen, Handschriftenproben, musikalischen und and. Beigaben. Würzburg, Universitäts-Druckerei, H. Stürtz. 8°. 74 S. und 3 S. Musikbeilagen. ℳ 1.

**Sammlung** „Kirchenmusik", hrsg. von Karl Weinmann. Regensburg, Pustet. kl. 8°.
Band 2. Wagner, Peter. Elemente des gregorian. Gesanges. Zur Einführung in die vatikan. Choralausg. 2., verb. und verm. Auflage. 200 S. Geb. ℳ 1,20.

**Sammlung** musikwissenschaftlicher Dissertationen, herausg. von Carl August Rau. München, Verlag für moderne Musik. gr. 8°.
Band I. Rau, Carl August.* Loreto Vittori. Beiträge zur historisch-kritischen Würdigung seines Lebens, Wirkens und Schaffens. XII, 117 S. ℳ 1,50.

**Schwartz, Heinrich.** Aus meinem Klavier-Unterricht. Gesammelte Aufsätze. München, O. Halbreiter. gr. 8°. 134 S. ℳ 3.

**Storck, Karl.** Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 11.—12. verm. Aufl. Mit 58 Bildnissen auf 4 Tafeln. Stuttgart, Muth. kl. 8°. XI, 450 S. Geb. ℳ 3,50.

**Sydow, C.W. von.** God afton om I hemma år! En studie over de nordiska majvisorna. Med facsimiler och musiknoter. Malmö, Maiander. 158 S. Kr. 1,75.

**Waters, Gustav.** Die münster. katholischen Kirchenliederbücher vor dem ersten Diözesangesangbuch 1677. Eine Untersuchung ihrer textlichen Quellen. (Forschungen u. Funde. Hrsg. von Frz. Jostes. 4. Band. 4. Heft.) Münster, Aschendorffsche Verlagshandlung. gr. 8°. X, 119 S. mit einem Blldn. ℳ 3,60.

**Wiedemann, Otto.** Berühmte Musiker. 6 Schattenrisse. Lübeck, L. Möller. 32,5×25 cm. 6 Taf. mit 4 S. Text. In Umschlag. ℳ 8.

**Würthle, P.** Die Monodie des Michael Psellos auf den Einsturz der Hagia Sophia. Dissert. Tübingen. 8°. 107 S.

## V.

## Biographien und Monographien.

(Einzelne Meister.)

**Annunzio, Gabr. d'.**
Celio, R. Le musicalità d'annunziane s. Abschnitt IX.

**Assisi, Franz von.**
Chérancé, Léopold, de. Der hl. Franciscus von Assisi (1182—1226). Autorisierte Übers. aus dem Französischen. 8. Auflage. Einsiedeln, Benziger & Co. kl. 8°. 379 S. Geb. ℳ 2,60.

**Bach, Johann Sebastian.**
Bachfest*, Drittes kleines, in Eisenach am 29. und 30. Sept. 1917 veranstaltet von der Neuen Bachgesellschaft (Leipzig, Druck von Breitkopf & H.). Lex. 8°. 26 S.
— Geissler, F. A. Johann Sebastian Bach. Handlung in 3 Aufzügen. Musik von Kurt Striegler. Dresden, Verlag „Das größere Deutschland. kl. 8°. 63 S. ℳ 1,50.
— Kurth, Ernst.* Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie. Bern, Akadem. Buchh. von Max Drechsel. gr. 8°. VIII, 526 S. ℳ 24.
— Schering, Arnold.* Der Thomaskantor. Ein Gemüth-erfreuend Spiel. [Literarische Beigabe zum Bach-Jahrbuch. 13. Jahrg.] Leipzig, Breitkopf & H.
— Schneider, Max.* Bach-Urkunden. Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie. Nachrichten über Johann Sebastian Bach von Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig, Breitkopf & H. 21×28,5 cm, 4 S. + 18 S. Faksim. + 2 S. + 8 S. Faksim. + 4 S. ℳ 3
[Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jahrg. XVII, Heft 3.]

**Bach, Johann Sebastian.**
Smend, Julius.* Luther und Bach. Ein Vortrag. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. 20 S. ℳ 0,50.
— Terry, Charles S. Bach's chorals. P. 2: The hymns and hymn melodies of the Cantates and Motetts. Cambridge, University Press. 8⁰. 7 s. 6 d.
— s. a. Abschnitt IV unter Oratorientexte.

**Bauer.**
Reisert, Karl. O Deutschland hoch in Ehren s. Abschnitt IV.

**Beethoven, Ludwig van.**
Reinecke, Carl. Die Beethoven'schen Klavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin. 7. Auflage. Leipzig, Gebr. Reinecke. gr. 8⁰. ℳ 3.
— Riemann, Hugo.* L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit histor. Notizen. 1. Teil: Sonate I—XIII. Berlin ('18), Hesses Verlag. 8⁰. IV, 384 S. ℳ 5.
— Rolland, Romain. Beethoven. Deutsch v. L. Langnese-Hug (Europäische Bücher.) Zürich, Rascher. 8⁰. 149 S. ℳ 3,50.
— Rolland, Romain. Beethoven. Översättning från originalets sjätte upplaga. 6e & 7e uppl. Stockholm, Norstedt & Söner. VIII, 98 S. Kr. 2,50.

**Benoit, Peter.**
Bom, Emmanuel de. Peter Benoit. Een levensbeeld. Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel. kl. 8⁰. 23 p. met 1 portr. f. 0,25.

**Berlioz, Hector.**
Knapp, Julius.* Berlioz. Eine Biographie. Mit 70 Bildern. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8⁰. 267 S. und 48 S. Abbild. ℳ 12.

**Bizet, Georges.**
Imsan, Dora. Carmen. Charakter-Entwicklung für die Bühne. Darmstadt, Falken-Verlag. 8⁰. 51 S. ℳ 1,50.

**Brahms, Johannes.**
Brahms, Johs.* Briefwechsel. 9. und 10. Band. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8⁰.
Band 9 und 10. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock. Herausgegeben von Max Kalbeck. 224 und 230 S. Geb. je ℳ 5.

**Brahms, Johannes.**
Oudemans, Christine. Uit het leven van Johannes Brahms. Met een aanbevelend woord van Julius Röntgen en 4 portretten. Haarlem, De Erven F. Bohn. kl. 8⁰. VIII, 171 p. f. 2.

**Breitkopf & Härtel.**
Hase, Oskar von.* Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. 4. Aufl. 1. Bd.: 1542—1827. Leipzig, Breitkopf & H. Lex. 8⁰. VII, 254 S. mit Abb. und Faks. ℳ 6.

**Bungert, Max.**
Chop, Max.* August Bungert. Mit 46 Bildern (auf 3 Tafeln.) Berlin [o. J.], A. Stahl. gr. 8⁰. III, 356 S. ℳ 8.

**Busoni, Ferruccio.**
Pfitzner, Hans. Futuristengefahr s. Abschnitt IX.

**Chopin, Frédéric.**
Huneker, James.* Chopin, der Mensch, der Künstler. München und Berlin, Georg Müller. gr. 8⁰. XIX, 340 S. u. Tafeln. ℳ 6.
— Lvosky-Clément, B. Chopin. Im Selbstverlag, Wien IV, Schaumburggasse 1.

**Finazzi, Filippo.**
Müller, Erich H.* Filippo Finazzi. Sein Leben und seine Werke (1706—1776). (S.-A. aus Erich H. Müller, Angelo und Pietro Mingotti.) Dresden, Bertling. 8⁰. S. CCIII—CCXVIII.

**Gade, Niels W.**
Behrend, William. Niels W. Gade. Zur Zentenarfeier. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Schönberg. 8⁰. 125 S.
— Behrend, W.* Niels W. Gade. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig ('18), Breitkopf & H. 8⁰. 87 S. mit 1 Bildn. Geb. ℳ 1.
— Kjerulf, Charles. Niels W. Gade. Zur Zentenarfeier seiner Geburt. Mit Illustrationen und Faks. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. 8⁰. 326 S.

**Gluck, Chr. W.**
Lange, Ina. Den unge Gluck. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. [6] + 184 S. + 10 Pl. Kr. 5,50.

**Grimm, Fr. M.**
Rubensohn, G. Die „Correspondance littéraire“ unter Friedrich-Melchior Grimm und Heinrich Meister (1753—1793). Dissert. Berlin. 8⁰. X, 173 S.

**Haydn, Joseph.**

Brzezowsky, G. u. A. Herget. Josef Haydn. Bilder von G. B. Text von A. H. Leipzig, Schulwissenschaftlicher Verlag A. Haase. 26×30 cm. 13 S. Kart. ℳ 2,50.

**Kienzl, Wilhelm.**

s. Abschnitt IV unter Festschrift.

**Kretzschmar, Hermann.**

s. Abschnitt IV unter Festschrift.

**Liliencron, Rochus von.**

Bettelheim, Anton.* Leben und Wirken des Freiherrn Rochus von Liliencron. Mit Beiträgen zur Geschichte der Allgem. Deutschen Biographie. Berlin, G. Reimer. gr. 8°. 316 S. mit einem Bildnis. ℳ 8.

**Liszt, Franz.**

Prüfer, Artur. Franz Liszt und das Schiller-Goethe-Denkmal in Weimar. Nach der 1. Ausgabe der gesammelten Schriften Franz Liszts zum erstenmale neu gedruckt und mit einer Einleitung und 2 Bildnissen herausg. München, Wunderhorn-Verlag. 8°. 24 S. ℳ 0,90.

— Raabe, Peter. Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts (Teildr.) Dissertation. Jena ('16). 8°. 54 S. + 10 S. Notenbeil.

— Schrader, Bruno.* Liszt. (Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister. 21. Bd.) Berlin, Schlesische Verlags-Anstalt. Lex. 8°. 120 S. mit Abb., Tafeln u. Faks. Geb. ℳ 6 (TZ ℳ 7,20.)

**Lorenz, Carl Adolf.**

Lorenz, C. A. Einer und bald Keiner. Lebenserinnerungen s. Abschnitt IV.

**Louis Ferdinand,** Prinz von Preußen.

Wahl, Hans. Prinz Louis Ferd. v. Preußen. Sein Leben in Tagebuchblättern und zeitgenössischen Zeugnissen herausg. Weimar, Kiepenheuer.

**Loewe, Theodor.**

Theater, Das, in Breslau u. Theod. Loewe 1892—1917. Beiträge deutscher Dichter und Künstler. Hrsg. von Walter Meckauer (Theodor Loewe zu Ehren.) Dresden, H. Minden in Komm. gr. 8°. 132 S. mit einem Bildnis. ℳ 2.
[S.-A. aus der Z.: Der Osten. 1917.]

**Luther, Martin.**

Althaus, P. Luther als der Vater des evangelischen Kirchenliedes. (Reformationsschriften der allgemeinen evangel.-luther. Konferenz, hrsg. von R. H. Grützmacher. 8. und 9. Heft). Leipzig, A. Deichert. 8°. 45 S. ℳ 0,70.

— Anton, Karl. Luther und die Musik. Eine Gabe an das deutsche Volk zum Reformations-Jubiläum. In 2., verb. und verm. Aufl. (Lutherheft [Glockenstimmen zum Reformations-Jubil. 1917], Nr. 82/83.) Zwickau, J. Herrmann. kl. 8°. 37 S. ℳ 0,30.

— Arnold, (?). Luthers Stellung in der Geschichte der Geisteswissenschaften. Festrede. Breslau, Korn. 8°. 11 S. ℳ 0,50.

— Balthasar, Karl. Luther, der Sänger des deutschen Volkes. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. 48 S. ℳ 0,90.

— Bauernfeind, G. Luther als Musiker. Luthers musikal. Erbe in seiner Bedeutung für das evangel. Haus, Gemeinde, Kirche und gesamtes Volksleben bis in die Gegenwart dem deutschen Volke dargelegt. München, Müller & Fröhlich. 8°. 32 S. ℳ 0,60.

— Bolte, E. M. L. Luther-Feier für Schulen. Aus alten Geschichtsberichten, Lutherworten, Worten großer Männer über Luther, Chorälen, Gedichten u. Liedern zusammengestellt. Breslau, Priebatschs Buchhandlung. 8°. 27 S. ℳ 0,75.

— Buchwald, Georg. Doktor Martin Luther. Ein Lebensbild für das deutsche Haus. 3., völlig umgearb. Aufl. mit zahlr. Abb. im Text und auf 16 Tafeln nach Kunstwerken der Zeit. Leipzig, Teubner. gr. 8°. X, 557 S. Geb. ℳ 10 (TZ ℳ 12.)

— Etzin, Franz. Martin Luther. Sein Leben und sein Werk. Aus Luthers Schriften, Briefen, Reden und zeitgenöss. Quellen dargestellt. Gotha, Perthes. 8°. VII, 181 S. mit Bildnis. Geb. ℳ 3.

— Etzin, Franz. Luther als Erzieher zum Deutschtum. [Frdr. Mann's pädagogisches Magazin, Heft 669.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 72 S. ℳ 1.

— Flade, Paul. Luthers Gedanken über Gemeindeorganisation. Dresden ('16), Ungelenk. 8°. 16 S. ℳ 0,20.
[S.-A. a. d. Z.: Pastoralblätter, Jahrg. 59.]

**Luther, Martin.**

Gennrich, [Paul]. Vierzehn liturgische Andachten mit Lutherlied und -wort für die Rüstzeit auf das Reformationsjubiläum. Magdeburg, Evangel. Buchh. E. Holtermann. gr. 8°. IV, 74 S. Je ℳ 2,50.

— Glebe, Karl. Lutherabende. Eine Handreichung zur festlichen Ausgestaltung unserer Reformations-Gedenkfeiern. Witten, Westdeutscher Lutherverl. 8°. 32 S. ℳ 0,70.

— Henniger, Karl. Luthers Leben nach Joh. Mathesius (Schaffsteins grüne Bändchen. Herausg. von Nicol Henningsen. 70. Bändchen.) Köln, Schaffstein. kl. 8°. 100 S. mit Abbild. Kart. ℳ 0,40.

— Lenz, Max. Luther und der deutsche Geist. Rede. Hamburg, Broschek & Co. gr. 8°. 31 S. ℳ 0,75.

— Luther, Martin. Ein gute Wehr und Waffen. Geistliche Lieder. Mit einer Einführung von Paul Schreckenbach. Leipzig, Amelang. kl. 8°. 58 S. Geb. ℳ 1,20.

— Luthers, Martin, Lieder und Fabeln. Mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. von Georg Buchwald. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 5914.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8°. 107 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0,25.

— Luther und wir Deutsche. 5 Vorträge zum Gedächtnis der Reformation. Potsdam, Stiftungsverlag. gr. 8°. 78 S. ℳ 2.
[Benrath-Königsberg. Die Ursachen der Reformation. — Fischer-Erfurt. Luther, Der Einiger Deutschlands. — Richter-Königsberg. Protestant. Volkstum. — Haendcke-Königsberg. Martin Luthers Reformation und die Kunst. — Martin Schulze-Königsberg. Die Reformation und die evangelische Kirche der Gegenwart.]

— Manz, Gust. Martin Luther im deutschen Wort und Lied. Gedanken und Gedichte deutscher Männer aus 4 Jahrh. Zusammengestellt u. eingel. Berlin, Verlag des evang. Bundes. gr. 8°. 198 S. mit 1 Bildnis. ℳ 2.

— Nelle, Wilh. und Johs. Plath. Chorbuch 1917. 27 Lieder D. Martin Luthers in Chorsätzen alter Meister, Joh. Seb. Bachs und in neuen dreistimmigen Tonsätzen. Im Auftrage der evangel. Kirchengesangvereine für Rheinland und Westfalen hrsg. Ausg. A und B für den Chorleiter. Einführung in die Lutherlieder-Sätze, Anleitung zu ihrer Verwendung im Kirchenjahr, Einrichtung z. Wechselgesang u. dergl. Gütersloh, Bertelsmann. Lex. 8°. XXII, 144 S. ℳ 5.

**Luther, Martin.**

Nelle, Wilh. Ein feste Burg ist unser Gott! od. das Heldentum in Luthers Liedern. Ein Gruß an die Glaubensgenossen in unseren deutschen Heeren und in unserer deutschen Heimat am Vorabend des Reformations-Jubeljahres 1917. 11.—15. Taus. Leipzig, Schloessmann. kl. 8°. 46 S. ℳ 0,25.

— Nelle, Wilh. Martin Luther, die wittenberg. Nachtigall. Neue erw. Ausgabe mit 4 Abbild. Leipzig, Schloessmann. kl. 8°. ℳ 0,25.

— Rietschel, Georg. Luther und sein Haus. Illustr. Ausg. (50.—60. Taus.) Leipzig, Haupt. kl. 8°. 72 S. mit 4 Tafeln. ℳ 0,50.

— Scheurlen, Paul. Luther unser Hausfreund. Mit 10 Abb. und 1 Vierfarbenbild. Stuttgart, Belser. 8°. VI, 274 S. Geb. ℳ 6.

— Scholz, Herm. Was wir der Reformation zu verdanken haben. Zur Vierhundertjahrfeier der Reformation. Berlin, Verlag des evangel. Bundes. gr. 8°. 135 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1,50.

— Smend, Julius.* Luther und Bach. Ein Vortrag. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 20 S. ℳ 0,50.

— Spitta, Friedrich.* Die Lieder Luthers. Zur Feier des Reformations-Jubiläums. (S.-A. aus der Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Lex. 8°. 32 S. ℳ 1.

— Storch, Karl. Luther und die Musik. Vortrag. Magdeburg, Evangel. Buchh. E. Holtermann. 8°. 20 S. ℳ 0,45.

— Wartburger, M. Martin Luther. Lebensgeschichte des Reformators. Reformations-Jubiläums-Ausg., mit dem in der Wartburg bewahrten Luther-Bildnis von Lucas Cranach und den 24 Bildern der Luther-Galerie, gemalt von Wilh. Weimar. Berlin, Histor. Verlag Baumgärtel. Lex. 8°. X, 80 S. Geb. ℳ 8,50.

— Zander, H. Luthers bleibende Bedeutung für evangel. Schulen. Festrede am Lutherjubiläum (1883). 2. Auflage. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. 16 S. ℳ 0,20.
[S.-A. aus dem Programm des Gymnasiums zu Gütersloh.]

— Zellmann, Reinhold. Luther. Lieder, Fabeln, Gedichte usw., bearb. und für die Hand des Lehrers hrsg. Halle, Gesenius. 8°. VI, 130 S. ℳ 2,20.

**Mach, Ernst.**
Wlassak, Rud. Ernst Mach. Leipzig, J. A. Barth. ℳ 1,20.

**Meysenbug, Malwida von.**
Meysenbug, Malwida von. Memoiren einer Idealistin und ihr Nachtrag: Der Lebensabend einer Idealistin. Neue Ausg. 2 Bände. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. XVI, 475 und 555 S. ℳ 15.

**Mingotti.**
Müller, Erich H.* Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 18. Jahrh. Mit einem Bildnis, einem Theaterplan und 19 Faks.-Tafeln [im Text]. Dresden, Bertling. gr. 8°. XVII, 141 und CCCX S. Geb. ℳ 20.

**Mozart, Wolfgang Amadeus.**
Hillman, A. Mozart. En biografisk studie. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 199 S. u. 1 Pl. Kr. 5.
— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. 8. und 9. Tausend. Leipzig, Amelang. kl. 8°. 87 S. Geb. ℳ 1,20. [Dasselbe.] Mit 14 (farb.) Orig.-Lithographien. Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co. 16°. 123 S. Geb. ℳ 4.
— Mozarts Don Juan.* Sonderheft „Die Scene“, VII. Jahrg., Heft 7/9. Berlin-Charlottenburg, Vita. 18,5×25 cm. S. 97 bis 152, mit 2 Tafeln. ℳ 1,50.
— Mozart, W. A. Cosi fan tutte. In der Übers. von Hermann Levi, für die Bühne eingerichtet von Leop. Sachse. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 26 S. mit 2 Abbild. ℳ 1.

**Nietzsche, Friedrich.**
Filser, Benno. Die Aesthetik Nietzsches in der Geburt der Tragödie. Passau, Waldbauersche Buchh. gr. 8°. ℳ 3.

**Pfitzner, Hans.**
Mehler, Eugen.* Regiebücher zu den Inszenierungen Hans Pfitzners, bearbeitet und herausg. Nr. 2. Leipzig, Max Brockhaus. kl. 8°.

2. Die Rose vom Liebesgarten. Romant. Oper in 2 Akten, Vor- und Nachspiel. Dichtung von James Grun. Musik von Hans Pfitzner. Vollständiges Regiebuch, nach der Inszenierung und Spielleitung des Komponisten bearb. X, 68 S. mit Fig. ℳ 3.

— Riezler, Walter.* Hans Pfitzner und die deutsche Bühne. München, Piper & Co. 8°. 72 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1.50.

**Pierson.**
Reisert, Karl. O Deutschland hoch in Ehren s. Abschnitt IV.

**Pius X.**
Maritschnig, Rich. Die wichtigsten Reformen Pius X. Mit histor. Rückblick speziell für Studierende des Kirchenrechts (1. u. 2. Teil.) 2. verm. Aufl. Innsbruck, Verlagsanstalt Tyrolia. kl. 8°. 103 S. ℳ 2.

**Reger, Max.**
Isler, Ernst.* Max Reger s. Abschnitt II unter Neujahrsblatt.
— Poppen, Herm. Max Reger. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 93 S. mit 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

**Sachs, Hans.**
Friedlaender, Ernst. Hans Sachs. (Führer zu Deutschlands Größe. 12. Bdch.) Straßburg, Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt. 8°. 30 S. ℳ 0,20.

**Scalabrini, Paolo.**
Müller, Erich H.* Paolo Scalabrini. Sein Leben und seine Werke (1713—1806). (S.-A. aus Erich H. Müller, Angelo und Pietro Mingotti.) Dresden, Bertling. 8°. S. CCXXI—CCXXXII.

**Schillings, Max von.**
Gerhäuser, Emil. Stuttgarter Bühnenkunst. Inszenierungen der Kgl. württemberg. Hofoper von Werken Mozarts und von Schillings' Mona Lisa. Mit den Künstler-Entwürfen der Bühnenausstattung von Bernh. Pankok und einem Vorwort „Das Bühnenbild“ von Hans Hildebrandt. Stuttgart, Meyer-Ilschen. 31,5×24 cm. VII, 418 S. mit Abbild. und 52 Taf. Geb. ℳ 200.

**Schubert, Franz.**
Schubert im Freundeskreis. Ein Lebensbild aus Briefen, Erinnerungen, Tagebuchblättern der Freunde. (Österr. Bibliothek. Begr. im Verein mit Leop. Frh. v. Adrian . . . von Hugo von Hofmannsthal. Nr. 26.) Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 88 S. Geb. ℳ 0,60.
— Schubertiaden von Mathilde Weil und 12 andere Novellen [von verschiedenen Verfassern]. (Philipp's Bücherei, 12. Band.) Wien, J. Philipp. kl. 8°. 253 S. ℳ 0,80.

**Schumann, Robert.**
Abert, Hermann.* Robert Schumann. 3., neu bearb. und verm. Aufl. (Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister. XV.) Berlin, Schlesische Verlagsanstalt. Lex. 8°. 115 S. mit Abbild., 10 Tafeln und Faks. Geb. ℳ 5. (TZ ℳ 6.)

**Sibelius, Jean.**
Furuhjelm, E. Jean Sibelius, hans tondiktning och drag ur hans liv. (Tryckt i Helsingfors.) Stockholm, Alb. Bonnier. 229 S. Kr. 5.
— Niemann, Walter.* Jean Sibelius. Mit einem Bildnis. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 70 S. Geb. ℳ 1.

**Stein — Streicher.**
Bolte, Thdr. Die Musikantenfamilien Stein und Streicher s. Abschnitt IV.

**Strauß, Richard.**
Daffner, Hugo. Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung — und bildende Kunst — Musik. München, Hugo Schmidt.

**Strindberg, A.**
Hellsten, V. Strindberg och musiken. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. [6] + 111 S. + 3 Pl. Kr. 3.

**Tinctoris, Johannes.**
Weinmann, Karl.* Johannes Tinctoris (1445—1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae". Eine historisch-kritische Untersuchung. Regensburg, Pustet. gr. 8°. 48 S. mit 1 Faks.-Tafel. ℳ 2.

**Vecchi, Horatio.**
Hol, Johannes.* Horatio Vecchi als weltlicher Komponist. Erster Teil: Horatio Vecchi's Leben. Inaugural-Dissertation. Basel, Buchdruckerei zum Baseler Berichthaus. Lex. 8°. 80 S.

**Vittori, Loreto.**
Rau, Carl August.* Loreto Vittori s. Abschnitt IV unter Sammlung musikwissenschaftlicher Dissertationen.

**Wagner, Richard.**
Bédier, Josef. Der Roman von Tristan und Isolde. Erneut von B. (Autor. Übertr. v. Rud. G. Binding.) Leipzig, Insel-Verlag. 8°. 227 S. ℳ 3,50.

**Wagner, Richard.**
Bülow, Paul.* Die Jugendschriften Richard Wagners. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 135 S. ℳ 2,50.
— Funk, Georg. Erläuterungen zu Der Ring des Nibelungen von Rich. Wagner. I. Teil. A. Geschichte der Dichtung. B. Das Rheingold. C. Die Walküre. (Wilh. Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 170. Bd.) Leipzig, Herm. Beyer. kl. 8°. 89 S. ℳ 0,40.
— Griesser, Luitpold. R. Wagners Tristan und Isolde. Ein Interpretationsversuch. Wien ('18), Harbauer. gr. 8°. 292 S. ℳ 6.
— Heindl, M. Die Esoterik in Wagners „Tannhäuser". (Mitgeteilt durch die „Rosenkreuzer-Gesellschaft in Deutschland". Übersetzt von Arminius.) [Prana-Bibliothek. Vorträge über prakt. Okkultismus. 6. Heft.] Leipzig ('18), Theosophisches Verlagshaus. gr. 8°. 20 S. ℳ 1.
— Kapp, J. Richard Wagner och koinnorna. En erotisk biografi. Översättning av Marta Lindqvist. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 232 S. Kr. 5.
— Nolte, E. Studien zu Rich. Wagners dramatischen Fragmenten im Zusammenhange seiner Entwicklung von 1841—1856. Dissertation. Berlin. 8°. 98 S.
— Ott, F. Richard Wagners poetischer Wortschatz. Dissertation. Gießen ('16), 8°. 107 S.
— Peterson-Berger, Wilh.* Richard Wagner als Kulturerscheinung. Sieben Betrachtungen. Autor. Übertr. aus d. Schwedischen v. Marie Franzos. (Breitkopf & H.'s Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 100 S. ℳ 2.
— Röthlisberger, Blanca. Die Architektur des Graltempels im jüngeren Titurel. (Sprache und Dichtung . . . . .) Hrsg. von H. Maync und S. Singer. 18. Heft.) Bern, A. Francke. gr. 8°. 63 S. Mit 4 Tafeln. ℳ 3.
— Stassen, Frz. Parsifal. 15 Bilder zu Rich. Wagner's Bühnenweihfestspiel. Berlin, B. Behr. 47×36 cm. 15 Tafeln und Titelblätter mit je einem Blatt Text. In Mappe ℳ 12,50.

**Wennerberg, Gunnar.**
Almqvist, S. Om Gunnar Wennerberg, hans tid och gärning ..... Stockholm, Hökerberg. 287 S. Kr. 4,75.
— Willebrand, R. F. von. Gluntärne och deras skald. Till Gunnar Wennerberg, 100-årsdag. Ett minnesblad från Finland. [Ur Finsk tidskrift sept. 1917.] Uppsala, Almqvist & Wilsell. 4°. 22 S. Kr. 1.

**Wolzogen, Elsa Laura von.**
Wolzogen, Elsa Laura von. Meine Laute und ich. Graz, Deutsche Vereinsdruckerei und Verlagsgesellschaft. 8°. ℳ 3.

**Zemlinsky, Alexander von.**
Adler, Felix. Eine florentinische Tragödie. Musik von A. v. Z. Einführung. Wien, Universal-Edition. 8°. ℳ 0,40.

## VI.

## Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik u. Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Gehörs-Übungen. Dirigieren. Notenschrift.

**Breslaur, Emil.** Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmonischen und rhythmischen Elements. 5. Auflage. Stuttgart ('18), Grüninger. 8°. VI, 124 S. ℳ 3.
[Derselbe.] Schlüssel zu den Aufgaben. 3. Auflage. Ebenda. 8°. 39 S. ℳ 1,25.

**Eichberg, Rich. J.** Der Musiklehrer. Eine Anweisung zur Darstellung und lückenlosen Erlernung der im Anfangsunterricht nötigen theoret. Kenntnisse, insbesondere des Weges der zuverlässigen Erlernung der Noten und Rhythmen. Mit besond. Berücksichtigung des Klavierunterrichts. 2., rev. Auflage. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. V, 36 S. ℳ 1.

**Emden, R.** Über abnorme Hörbarkeit. [Akademie-Schrift.] München ('16). 8°. 11 S. mit 4 Figuren.

**Fortschritte,** Die, der Physik im J. 1916. Dargestellt von der deutschen physikal. Gesellschaft. 72. Jahrg. 1. Abt. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°.
1. Allgemeine Physik, Akustik, physikal. Chemie. Red. von Karl Scheel. XXVIII, 432 S. ℳ 36.

**Güldenstein, G.** Modulationslehre. (Mit Beilage: Notenbeispiele.) Stuttgart, Grüninger. 8°. IV, 43 und 39 S. Kart. ℳ 2.

**Halm, A.** Harmonielehre. Neudr. (Sammlung Göschen, Nr. 120.) Berlin, Göschen. kl. 8°. 123 + XXXI S. Geb. ℳ 1.

**Handbücher** der Musiklehre. Auf Anregung des musikpädagog. Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren und für den Privatunterricht hrsg. v. Xaver Scharwenka. Band 1. Leipzig, Breitkopf & H.
Below. Leitfaden der Pädagogik enth. Psychologie und Logik, Erziehungslehre, allgem. Unterrichtslehre. 3., wenig veränd. Aufl. X, 117 S. ℳ 2,50.

**Heinze, L(eopold) und W(ilhelm) Osburg.** Drittes Arbeitsheft. (Parallelheft zum ersten Arbeitshefte.) Progressiv fortschreit. Übungsaufgaben in der Harmonielehre. Für Seminarien bearb. 9. Aufl. Breslau, Handel. 17×27 cm. II, 36 S. ℳ 0,70.

**Heuler, Raimund.*** Unterrichtsstoffe aus Musiklehre, Musikgeschichte, Stimmkunde, Laut- und Stimmbildungslehre für höhere Mädchenschulen. Nürnberg, F. Korn. gr. 8°. VI, 88 S. mit Abbild. ℳ 4,20.

**Jadassohn, S.*** Die Lehre vom reinen Satze in drei Lehrbüchern dargestellt. [Musikalische Kompositionslehre.] Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.
1. Lehrbuch der Harmonie. 16. Auflage. XIV, 290 S. ℳ 4.
2. Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts. 6. Aufl. VIII, 131 S. ℳ 3.

**Krehl, Stephan.*** Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). I. Die reine Formenlehre. 2., verb. Aufl. Neudruck. (Sammlung Göschen, Nr. 149.) Berlin, Göschen. kl. 8°. 152 S. Geb. ℳ 1.

**Krückl,** (?). Notenschrift. Gebweiler, J. Boltze. 17×26 cm. 12 + 6 S. ℳ 0,35.

**Kurth, Ernst.*** Grundlagen des linearen Kontrapunkts s. Abschnitt V unter Bach, Joh. Seb.

**Lampa, Anton.** Über das Mitschwingen von Saiten. Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 20 S. ℳ 0,70.
[S.-A. aus den Sitzungsberichten der Kaiserl. Akademie der Wissensch. in Wien. Mathematisch-naturw. Kl. Abt. II a. 126. Bd.]

**Louis, Rud.** Schlüssel zur Harmonielehre von Louis und Thuille. Lösungen der in dem Louis-Thuilleschen Harmonielehrbuche und in dem dazu gehörigen Louisschen Aufgabenbuche enth. Übungsaufgaben. 2. Auflage. Stuttgart ('18), Grüninger. 8°. XV, 461 S. ℳ 12.

**Mager, Jörg.** Vierteltonmusik. Aschaffenburg-Damm, Mager. 8°. 16 S. und 2 S. Notenbeilagen. ℳ 1.

**Merkel, Johs.*** Kurzgefaßter Lehrgang des Kontrapunkts. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 112 S. ℳ 3.

**Merkel, Johs.** Schlüssel zu den Aufgaben zur Übung i. Harmonisieren. Leipzig, Breitk. & H.

**Mikorey, Franz.*** Grundzüge einer Dirigierlehre. Betrachtungen über Technik und Poesie des modernen Orchester-Dirigierens. Leipzig, Kahnt. 8°. 72 S. mit 1 Bildnis. Geb. ℳ 2.

**Möllendorff, Willi.*** Musik mit Vierteltönen. Erfahrungen am bichromatisch. Harmonium. Leipzig, Leuckart. 8°. 59 S. ℳ 1,50.

**Paul, Ernst.** Musiklehre in Erläuterungen, Beispielen und Aufgaben. 2 Tl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 138 S. ℳ 2,50.

**Reger, Max.** Beiträge zur Modulationslehre. 10. Aufl. Leipzig, Kahnt Nachf. kl. 8°. 52 S. Kart. ℳ 1,50.

**Reiss, Józef.** Formy muzyczne. [Musikal. Formenlehre. In poln. Sprache.] Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 132 S. ℳ 2,50.

**Richter, Alfred.** Die Elementarkenntnisse der Musik. Einleitung zur Harmonielehre mit prakt. Übungen verbunden. 5. durchges. und verb. Auflage. [Breitkopf & H.'s musikal. Handbibliothek. X.] Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 116 S. ℳ 2.

**Schneider, Max.*** Die Anfänge des Basso continuo s. Abschnitt III.

**Seydler, Th. und Br. Dost.** Material für den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst für Seminarien bearb. Heft I—III v. Seydler, Heft IV—VI von Dost. Leipzig, Breitkopf & H. 8°.

II. Heft. 7. Aufl. 51 S. Kart. ℳ 0,80.

**Shirlaw, Matthew.** The theory of harmony. An inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day. London, Novello. 8°. 10 s.

**Stöhr, Rich.** Praktische Modulationslehre. Anhang. Leipzig, Siegel. 8°. 20 S. ℳ 1, mit Teuerungszuschlag ℳ 1,20.

**Veldkamp, K.** Eenvoudige dicteeroefeningen met bijbehoorend muziekboekje voor het elementair zang- en muziekonderwijs. 3e stukje. Groningen, Den Haag, J. B. Wolters' Uitgeversmaatschappij. 8°. 44 p. f. 0,40.

**Wiehmayer, Thdr.*** Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag. gr. 8°. XV, 248 S. ℳ 8.

## VII.

## Besondere Musiklehre: Gesang.

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprache.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

**Bergström-Simonsson, Anna.** Taltekniska övninger. Stockholm, Norstedt & Söner. VI, 37 S. Kr. 1.

**Bubendey, J. F.** Die Kunst des Vortrages. Vortrag. Hamburg, Boysen & Maasch. gr. 8°. 20 S. ℳ 0,60.

**Calm, Hans.** Lehrbuch der Sprechtechnik für Pädagogen, Theologen, Offiziere, Juristen, Schauspieler und Sänger, Lehrer- und Lehrerinnenseminare. 2. verb. und verm. Auflage. Leipzig, Voigtländer. 8°. V, 98 S. Geb. ℳ 2.

**Deimel, Thdr.** Illustriertes liturg. Lehr- und Lesebuch für den Unterricht in der kathol. Liturgik an österr. Mittelschulen und an höheren Lehranstalten. Mit 52 Abb. und 4 Tafeln. 7. Aufl. Unveränd. Abdr. der 4. Aufl. Wien ('16), Pichlers Wwe. & Sohn. gr. 8°. V, 110 S. Geb. ℳ 1,36.

**Drömann, Christian.** Liturgische Feier am Vorabend des 400jähr. Reformationsjubiläums 1917, den Kirchen- und Hausgemeinden in Stadt und Land zu gesegnetem Gebrauch und bleibender Erinnerung mit Melodienoten und Bildschmuck dargeboten. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. 16 S. [Derselbe.] Ordnung eines Festgottesdienstes zur Feier des Gedächtnisses der Reformation am 31. X. 1917. Ohne Altargesang des Geistlichen. Ebenda. gr. 8°. 12 S. mit Abb. Je ℳ 0,50.

**Ewald, Jos.** Anleitung zur Behandlung des deutschen Kirchenliedes s. Abschnitt IX.

**Fransén, N.** Om musikalisk enkannerligen kyrkomusikalisk kultur. Föredrag. Linköping. Henric Carlson. 1916. 27 S. Kr. 0,50. [Derselbe.] Utkast och riktlinjer i kyrkomusikerfrågan ... Ebenda. 43 S. Kr. 0,75.

**Geuting, Thdr.** Die Einheitslieder der kathol. Kirche. 23 deutsche Kirchengesänge. Schulgemäß behandelt. Paderborn, Schöningh. 8°. VIII, 120 S. ℳ 1,60.

**Henningsson, Hilma.** Välläsningens konst. 2:a uppl. Stockholm, Alb. Bonnier. 112 S. Kr. 2,75.

**Hirt, Ferd.** Liederbuch für Volksschulen. Lehrerheft z. Neubearb. d. Ausg. A, B, D u. E. Method. Anleitungen u. Winke zur Erteilung des Gesangunterrichts auf Grundlage des neuen Lehrplans vom 10. I. 1914. Erläut. und Ergänzungen zu dem Übungsstoffe in den betreffenden Schülerheften. Breslau, Hirt. 8⁰. 48 S. ℳ 0,60.

**Järnefelt-Palmgren, Maikki.** Om sångkonst. En vägledning. Stockholm, Alb. Bonnier. 29 S. Kr. 0,90.

**Kirsch, M.** Die Liturgik der Charwoche. Berlin, Große Frankfurter Str. 44, Wróbel in Komm. 16⁰. 21 S. ℳ 0,10.

**Kofler, Leo.** Die Kunst des Atmens. Als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw. sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten. Aus dem Engl. übers. von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. (Breitkopf & H.'s Musikbücher.) 10. durchges. Auflage. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. XIV, 96 S. mit 10 Figuren. ℳ 2.

**Kühnl, Adolf.** Lehrbuch der kathol. Liturgik zum Unterrichtsgebrauche an Gymnasien, Realschulen, sowie Lehrer- u. Lehrerinnenbildungsanstalten. 5., mit 48 Abb. vers. Aufl. Unveränd. Abdr. der 4. Aufl. Wien ('16), Pichlers Wwe. & Sohn. gr. 8⁰. V, 108 S. Geb. ℳ 1,35.

**Lietzmann, Hans.** Liturgische Texte. X. Einführung in d. röm. Brevier. (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen. Hrsg. von Hans Lietzmann, 141.) Bonn, A. Marcus & E. Weber. 8⁰. 48 S. ℳ 1,50.

**Panzer, Pankraz.** Neuer Lehrgang des Gesangunterrichts. Ein praktisches Handbuch für Lehrpersonen. Regensburg, Pustet. 8⁰. 247 S. ℳ 2,40.

**Paschen, Paul.** Über Ursachen und Heilung des Stotterns. Mit 10 z. T. farb. Tafeln. Tübingen, Mohr. 8⁰. VIII, 101 S. ℳ 4.

**Pfaff, Max.** Das christliche Kirchenjahr. In Fragen und Antworten für die Schule und Christenlehre. 15. Aufl., mit Titelbild. Freiburg i. B., Herder. 16⁰. IV, 99 S. ℳ 0,30.

**Pulvermacher, Benno.*** Die Schule der Gesangsregister. 4. Aufl. Leipzig, Kahnt Nachf. gr. 8⁰. 284 S. ℳ 6.

**Schiegg, Anton.** Wie bilde ich meine Stimme? Schülerausgabe zur Theorie und Praxis der Stimmerziehung im Schulgesangunterricht, mit Anhang: Lehrgang für Einführung in das Treffsingen. München, Oldenbourg. 8⁰. VI, 58 S. ℳ 0,85.

**Schmidt, Karl.*** Kirchenmusikalische Veranstaltungen. 50 Programme zu Abendandachten, Abendmusiken, Volkskirchenkonzerten, gesammelt, mit einer Einleitung, Anmerkungen, sowie einem Überblick über die einschlägige Literatur versehen. Zugleich ein Nachschlagebuch bei der Veranstaltung geistlicher Konzerte. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. V, 135 S. ℳ 3.

**Steinmetz, Rud.** Cantate. Auslegung wertvoller Gesangbuchlieder. Beitrag zum dankbaren Gedächtnis der Reformation. 2. Heft mit 20 Liedern der nachreformator. Zeit, darunter 9 von Paul Gerhardt. Hannover, Hahnsche Buchh. 8⁰. IV, 64 S. ℳ 1,80.

**Wagner, Peter.** Elemente des gregorian. Gesanges s. Abschnitt IV unter Sammlung Kirchenmusik.

**Wiel, J. C. W. van de.** De jonge koorzanger. Handleiding voor eerstbeginnenden in den Gregoriaanschen zang. Met opgaven en zangoefeningen. Met een voorwoord van W. P. H. Jansen. gr. 8⁰. IV, 47 p. f. 0,60.
[Ohne Ort und Verlag angezeigt.]

## VIII.

## Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

**Biesalski, K.** Die Kunstglieder der Versuchs- und Lehrwerkstätte des Oskar-Helene-Heims. Stuttgart, Enke. VI, 106 S. mit 182 Abbild. ℳ 5.
[S.-A. aus Zeitschr. f. orthopäd. Chirurgie, 37. Bd.]

**Brehme-Hormersdorf, Pfarrer.** Über den kirchlichen Gebrauch der Glocken, mit besond. Berücksichtigung d. Kirchenkreises Stollberg. Vortrag bei der 37. Versammlung des Kirchenchor-Verbandes in der Ephorie Stollberg am 11. X. 1916. Zwönitz, C. B. Ott. 8⁰. 30 S. ℳ 0,75.

**Eichberg, R. J.** Der Musiklehrer s. Abschnitt VI.

**Falke, Konrad.** Von alten und neuen Geigen. Eine Studie. Neue billige Ausg. Zürich ('16), Rascher & Cie. 8°. 31 S. mit 2 Tafeln. ℳ 0,60.

**Fryklund, Daniel.** Etymologische Studien über Geige — Gigue — Jig. Upsala, Almqvist & Wilssells Boktrykeri.
[In deutscher Sprache. S.-A. aus Studier i modern språkvetens Kap. VI, 3.]

**Fryklund, Daniel.** Studien über die Pochette. Mit 2 Tafeln Abbildungen. Sundsvall, Sahlins Boktrykeri.
[In deutscher Sprache.]

**Giltay, J. W.** De Strijkinstrumenten. Uit een natuurkundig oogpunt beschouwd. Leiden, Sijthoff's Uuitg.-Mij. 116 p. m. 57 ill. f. 2.

**G'schrey, Rich.** Kurzer Leitfaden der Klavierspiel-Technik. Nach modernen Gesichtspunkten zusammengestellt. München, Zierfuß. 8°. ℳ 1,20.

**Hasenmayer, Albert.*** Die Harmonie der Spannung und Bewegung in der Klaviertechnik. (Breitkopf & H.s Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 63 S. ℳ 1.

**Levy, William.** Über künstliche Hände und Arbeitsprothesen. Berlin, J. Goldschmidt. 8°. 8 S. ℳ 0,60.
[S.-A. aus der Deutschen medizin. Presse. 1917.]

**Müller, Adolf.** Für die Veredlung der Lautenmusik s. Abschnitt IX.

**Pfeifer, Hans.** Die Enteignung der Kirchenglocken im Herzogtum Braunschweig im Kriegsjahre 1917. Ein Merkblatt. (Flugschriften des Landesvereins für Heimatschutz im Herzogtum Braunschweig.) Braunschweig, Appelhans & Co. 8°. 16 S. mit Abb. ℳ 0,50, für Mitglieder unentgeltlich.

**Sachs, Curt.** Die Musikinstrumente Birmas und Assams s. Abschnitt I.

**Schwedler, Maximilian.** Die Griffart und Spielweise der Reformflöte mit F-Mechanik (Schwedler-Flöte). Leipzig, J. H. Zimmermann.

**Siklós, Albert.** Praktische Instrumentationslehre. Notenhefte (zur Ausführung für den Schüler). Heft 1, 2. Budapest, Rozsnyai. Je ℳ 2.

## IX.

## Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Autorrechte. Belletristik.

**Becker, Julius Maria.** Syrinx. Musikerroman. Aschaffenburg, Viertürmeverlag Hans Volz.

**Bellaigue, Camille.** Propos de musique et de guerre. Paris, Nouv. libr. nationale. 8°. fr. 3,50.

**Below.** Leitfaden der Pädagogik s. Abschnitt VI unter Handbücher.

**Borchard, W.** Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken. Dissert. Greifswald. 8°. XIII, 43 S.

**Braun, Max.*** Schafft Kurrenden! Eine Handreichung zum volksmusikal. Missionsdienst unter Mitarb. von Hans Hoppe u. Frdr. Succo. Berlin, Vaterländ. Verlags- und Kunstanstalt. 8°. 128 S. ℳ 2.

**Bücher, Karl.** Die deutsche Tagespresse und die Kritik. Tübingen '15 (ausgegeben '17), Mohr. 8°. III, 108 S. ℳ 1,50.

**Celio, R.** Le musicalità d'annunziane. Dissert. Freiburg i. Schw. ('16). 8°. XVI, 166 p.

**Cohn, Arthur Wolfg.** Das Tonwerk im Rechtssinne. Berlin, J. Springer. 8°. V, 47 S. ℳ 1,60.

**Diel, Johs. Bapt.** Musikantenleben. 7. u. 8. Aufl. (Sonder-Ausg.) Freiburg i. B., Herdersche Verlagsh. kl. 8°. S. 129—222. ℳ 0,60.

**Ewald, Joseph.** Anleitung zur Behandlung des deutschen Kirchenliedes. Für den Schulgebrauch bearb. Durch die 23 Einheitslieder erfolgte 3., ergänzte Aufl. Paderborn, Schöningh. 8°. XI, 319 S. ℳ 5.

**Fiesenig, W.** Urheberrecht und mechanische Musikinstrumente. Dissert. Erlangen ('16). 8°. VIII, 69 S.

**Gennrich.** Krieg und Kirchenlied. (Erw. Vortrag.) Magdeburg, E. Holtermann. 8°. 32 S. ℳ 0,50.

**Griess, M.** Die Tonschilderung in Lotis Romanen. Dissertation. Breslau. 8°. 87 S.

**Hagemann, Carl.** Moderne Bühnenkunst. 2. Bd. Berlin ('18), Schuster & Loeffler. 8°.
2. Der Mime. Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers. 4. Aufl. 409 S. ℳ 8.

**Jakob, G.** Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchl. Kunst. Neudr. [Titelaufl.] der 5., verb. Auflage. Nebst Titelbild und 20 Tafeln. Regensburg, ['01], ('17), Habbel. gr. 8°. XX, 535 S. Geb. ℳ 7,50.

**Kandeler, Fr.** Kunsterziehung und Weltkrieg. Erziehung durch Kunst in der Schule. Ein Vortrag. 2. Aufl. Grünau, Selbstverlag. Berlin, Düringshofen in Komm. 16°. 29 S. ℳ 0,50.

**Krebs, Carl.*** Krieg und Musik. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages S. M. des Kaisers .... in öffentlicher Sitzung der Kgl. Akademie der Künste gehalten. Berlin, Mittler & Sohn. gr. 8°. 14 S. ℳ 0,75.

**Kreiner, A.** Zur Ästhetik des sprachlichen Rhythmus. Dissert. Würzburg ('16). 8°. 60 S.

**Lohkamp, P.** Das Recht der Theaterzensur in Preußen. Dissertation. Greifswald ('16). 8°. 45 S.

**Mackensen, Fritz.** Wahrheit in der Kunst. Vortrag. (Deutsche evangel. Internierten-Bücherei. Hrsg. von F. W. Brepohl. 9. Heft. 1. und 2. Aufl.) Nassau, Evangel. Blättervereinigung für kriegsgefangene Deutsche. 8°. 16 S. Je ℳ 0,50.

**Mahlberg, P.** Schinkels Theaterdekorationen. Dissert. Greifswald ('16). 8°. 65 S.

**Modes, Theo.** Zum Kunst- und Idealtheater! Eine Darlegung seiner wichtigsten äußeren und inneren Bedingungen in Wort und Bild. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. XI, 88 S. mit Abb. und 6 Taf. und 14 S. Abb. ℳ 2.

**Müller, Adolf.** Für die Veredlung der Lautenmusik. Ein Vortrag. Dresden, Buchhandlung d. Stadtmission, Zinzendorfstr. 23. 14×22 cm. 10 S. ℳ 0,15.

**Nodermann, P. und F. Wulff.** Kyrkosångsfrågan. Strödda erinringar. Lund, Sydsvenska bok-och musikförlaget. 35 S. Kr. 0,50.

**Peytel, Adrien.** Le théâtre et les artistes. Manuel de droit théâtral. Paris, Edit. franç. ill. 8°. fr. 4.

**Pfitzner, Hans.*** Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Asthetik [!]. Leipzig-München, Süddeutsche Monatshefte. kl. 8°. 48 S. ℳ 1.

**Rein, Wilh.** Die Volkserziehung nach d. Kriege. Betrachtungen. (Urania-Bücherei. 10. Bd.) Wien, Volksbildungshaus Wiener Urania. kl. 8°. 88 S. Geb. ℳ 1.

**Richtet** Kurrenden ein! Berlin, Vaterländ. Verlags- und Kunstanstalt. 8°. 15 S. mit Abbild. ℳ 0,20.

**Rolland, Romain.** Johann Christof am Ziel. Roman. (Berecht. Übers. aus dem Franz. von Otto und Erna Grautoff. Frankfurt (Main), Rütten & Loening. 8°. 625 S. Geb. ℳ 9 (TZ. 10,35).

**Rolland, Romain.** Johann Christof in Paris. Roman. (Berecht. Übers. aus dem Franz. von Otto und Erna Grautoff.) 4.—6. Taus. Frankfurt (Main), Rütten & Loening. 8°. 562 S. ℳ 7.

**Rosaria, M.** Ein Volksliederabend. (Höflings Festspiele. Sammlung leicht aufführbarer Gelegenheitsdichtungen. Nr. 267.) München, Höfling. kl. 8°. 16 S. ℳ 0,75.

**Schaching, Otto v.** Der Geigenmacher von Mittenwald. Erzählung aus dem 17. Jahrh. 4., verb. Aufl. Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz. 8°. 152 S. mit einem Titelbild. ℳ 1.

**Schelbert, G.** Der Gegenstand des Urheberrechts. Dissert. Zürich ('15!). 8°. 86 S.

**Schering, Arnold.** Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 2. Aufl. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 85. Band.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 158 S. ℳ 1.

**Schmidt, Karl.** Kirchenmusikalische Veranstaltungen s. Abschnitt VII.

**Schumann, Robert.** Musikalische Haus- und Lebensregeln neu hrsg. und erläutert von Alexander Lidorf mit den Lebensbildern der drei Zeitgenossen und Jugendmeister Rob. Schumann, Friedr. Wieck, Rob. Reinick. Erstes Musikmerkbüchlein. Berlin, Deutscher Liederverlag. ℳ 0,50.

**Theaterkultur, Deutsche.** I. Reihe. Heft 1 und 2. Jena, Diederichs. kl. 8°.

[1. Heft. Gerst, Wilh. Carl. Die Grundlagen d. Theaterkulturbewegung. — Kaempf, Carl Thdr. Deutsche Bühne — deutsche Sitte. — Pfeiffer, Maximilian. Das deutsche Volk und die deutsche Bühne. II, 96 S. ℳ 1,50. — 2. Heft. Stahl, Ernst Leop. Wege zur Kulturbühne. 79 S. ℳ 1,20.

**Utitz, Emil.** Die Gegenständlichkeit der Kunstwerke. Vortrag. (Philosophische Vorträge. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 17.) Berlin, Reuther & Reichard. 8°. 71 S. ℳ 2.

**Vink, Frans.** Zang- en toonkunst-aesthetiek. Voordracht. 's-Gravenhagen, W. P. van Stockum & Zoon. gr. 8°. 31 p. f. 0,50.

**Voigt, A**[lwin]. Excursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange. 7. (irrtüml. aufgedr.: 6.) verm. und verb. Aufl. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 319 S. Geb. ℳ 3,80.

**Volbach, Fritz.*** Neugestaltung des Musikunterrichts an den höheren Schulen. Eine Denkschrift. (Frdr. Mann's pädagogisches Magazin. 648. Heft.) Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8°. 26 S. ℳ 0,40.

**Wagner, Friedr.** Kunst und Moral. Münster, Aschendorffsche Verlh. gr. 8°. VI, 126 S. ℳ 3,50.

**Walzel, Oskar.*** Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Vortrag. (Philosophische Vorträge. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 15.) Berlin, Reuther & Reichard. 8°. 92 S. ℳ 2,40.

**Wassermann, Jakob.** Das Gänsemännchen. Roman. (Feldausgabe. 11.—20. Tausend.) Berlin, S. Fischer. [Dasselbe.] Neue Aufl. Gesamtaufl. 44000. Ebenda. 8°. 605 S. Je ℳ 3,50.

**Zobel, L.** Das Wesen des literarischen Urheberrechts und das geltende Recht. Dissert. Greifswald. 8°. 39 S.

**Zukunft,** Die, der deutschen Bühne. 5 Vorträge und eine Umfrage, hrsg. vom Schutzverband deutscher Schriftsteller E. V., gemeinsam mit dem Goethe-Bund, dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller, der Vereinigung künstler. Bühnenvorstände und der Gesellschaft für Theatergeschichte. Berlin, Oesterheld & Co. 8°. 165 S. ℳ 2,50.